



universidad
de León

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

**TRADUCCIÓN y CENSURA de
TEXTOS POÉTICOS INGLÉS-ESPAÑOL
en ESPAÑA: TRACEpi (1939-1983)**

la obra ANTOLOGIA DE LA "BEAT GENERATION", de la
que es autor Marcos Ricardo Román...

**TRANSLATION and CENSORSHIP of
ENGLISH-SPANISH POETIC TEXTS
in SPAIN: TRACEpi (1939-1983)**

¿Ataca al Dogma? Páginas
¿A la moral? Páginas
¿A la Iglesia o a sus Ministros?
¿Al Régimen y a sus instituciones?
¿A las personas que...
Régimen...

LAS TACHADURAS
15 DE Abril DE 1970
JEFE DE LA SECCION DE
LECTORADO
Páginas



Gracia que esperamos merecer de V.I. cuya vida
Dios guarde.

**Tesis Doctoral realizada por: D. Sergio Lobejón Santos
Bajo la dirección de: Dra. Camino Gutiérrez Lanza**

Madrid 15 de LEÓN, 2013



Universidad de León

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

TRADUCCIÓN Y CENSURA
DE TEXTOS POÉTICOS INGLÉS-ESPAÑOL
EN ESPAÑA: TRACEpi (1939-1983)

TRANSLATION AND CENSORSHIP
OF ENGLISH-SPANISH POETIC TEXTS
IN SPAIN: TRACEpi (1939-1983)

Tesis Doctoral realizada por: D. Sergio Lobejón Santos

Bajo la dirección de: Dra. Camino Gutiérrez Lanza

LEÓN, 2013

Poetry as poetry has no need to be classified in [any][...] pigeon-hole[...]. It exists. It can not exist in the company of censorship. [...] When an outside agency takes it upon itself to attempt the censorship of poetry it is censoring the acceptance of truth and the leap toward revelation.

Lenore Kandel, "Poetry Is Never Compromise"

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta Tesis Doctoral ha supuesto un camino muy largo, lleno de no pocas dificultades, y que no podría haber llegado a buen término de no ser por la labor profesional, la guía, y el apoyo constante de las siguientes personas y colectivos que nombro a continuación.

Quiero por encima de todo mostrar mi gratitud a la Dra. Camino Gutiérrez Lanza, directora de esta Tesis Doctoral, cuyo papel como orientadora ha supuesto el filtro necesario para que mi trabajo diera un salto cualitativo. No menos importante es todo el aliento que he recibido de ella a nivel personal a lo largo de los años. Este trabajo ha sido posible gracias a su inestimable ayuda.

Asimismo, quiero dar las gracias a los miembros de los Departamentos de Filología Moderna de la Universidad de León y de Filología de la Universidad de Cantabria por sus consejos y apoyo tanto en cuestiones relacionadas directamente con el desarrollo de la investigación como en aquéllas puramente personales. He de hacer una mención especial a los demás miembros del grupo de investigación TRACE, en particular a mis compañeras, las Dras. Cristina Gómez Castro, Elena Bandín Fuertes y Marta Rioja Barrocal, por estar siempre dispuestas a resolver las dudas que me han ido surgiendo. También a la Dra. Marlén Izquierdo Fernández y a Cristina, por ayudarme a que la vida en Cantabria sea mucho más sencilla.

Agradezco también la labor realizada por el personal adscrito a las diversas instituciones en las que he llevado a cabo tareas de investigación, entre las que destacan la Biblioteca Nacional, las bibliotecas vinculadas a las Universidades de León y Cantabria, la National Library of Scotland y el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, al facilitar el acceso a la información y por su presteza a la hora de resolver cualquier duda relacionada con la ubicación de los datos aquí recogidos.

Por encima de todo, doy muchas gracias a mi familia cercana y amigos por su paciencia y cariño incondicionales y por creer en mí incluso cuando yo no era capaz. Mención especial para mis sobrinos Nico, Abril, Paula y Alejandro; verlos crecer ha sido una experiencia única que me ha dado fuerzas para que también madurase este trabajo. Dedico estas páginas al recuerdo de mi hermana Estefanía. Siento mucho que no estés aquí para verlo.

ÍNDICE GENERAL

	N.º pág.
LISTA DE ABREVIATURAS.....	VI
ÍNDICE DE FIGURAS	VII
ÍNDICE DE TABLAS	X
1. INTRODUCCIÓN	1
2. METODOLOGÍA.....	7
2.1. El método TRACE.....	7
2.1.1. Los Estudios Descriptivos de Traducción	7
2.1.2. El estudio de la censura en traducción: en busca de un modelo descriptivo válido.....	13
2.1.2.1. Análisis preliminar del contexto receptor.....	15
2.1.2.2. Análisis (pre/con)textuales basados en corpus	16
2.1.2.3. Establecimiento de las normas de traducción.....	18
2.2. El texto poético: los límites y su problemática.....	20
2.3. De la traducción de poesía.....	25
3. EL CONTEXTO RECEPTOR: ESPAÑA (1939-1983).....	29
3.1. Política y economía	29
3.2. Cultura	35
3.2.1. La producción poética española	37
3.2.1.0. Promociones poéticas	37
3.2.1.1. La poesía en el exilio	38
3.2.1.2. Primera promoción de posguerra: rehumanización poética y poesía social.....	39
3.2.1.3. Segunda promoción de posguerra: hacia un nuevo modelo de lo social.....	42
3.2.1.4. La promoción del 68: el fin de la poesía de posguerra.....	44
3.2.2. La edición de poesía	46
3.2.2.1. Las revistas poéticas	50
3.2.2.2. Las antologías y colecciones de poesía	52
3.3. La censura oficial.....	55
3.3.1. La organización de la censura (1936-1978)	55
3.3.1.1. La censura militar (1936-1938)	55
3.3.1.2. La censura de Falange (1938-1941)	56

3.3.1.3. La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945).....	59
3.3.1.4. La Subsecretaría de Educación Popular (1945-1951)	61
3.3.1.5. El Ministerio de Información y Turismo (1951-1978).....	63
3.3.2. Los criterios de censura	68
3.3.3. Poesía y censura	70
4. EL CORPUS 0 / CATÁLOGO TRACEpi (1939-1983).....	75
4.1. La construcción del Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983)	76
4.1.1. Fuentes de información	77
4.1.2. Criterios de selección de registros válidos	83
4.1.3. La ficha TRACEpi.....	85
4.1.3.1. Datos TRACE.....	86
4.1.3.1.1. Datos del Archivo General de la Administración (AGA)	86
4.1.3.1.2. Datos Textuales	88
4.1.3.2. Edición y publicación	91
4.1.3.2.1. Datos TO.....	91
4.1.3.2.2. Datos TM.....	91
4.1.3.2.3. Fuentes y relaciones.....	95
4.2. Análisis del Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983).....	97
4.2.1. “Fecha de publicación”	99
4.2.2. “Autor original”	103
4.2.3. “Nacionalidad”	105
4.2.4. “Autor meta/Traductor”	108
4.2.5. “Título Meta”.....	111
4.2.6. “Editorial”	114
4.2.7. “Colección”	115
4.2.8. “Texto bilingüe”	121
4.2.9. “Provincia” (“Lugar de Publicación”).....	124
4.2.10. “Importador”	125
4.2.11. “Tirada”	128
4.2.12. “Páginas TM”	131
4.2.13. “Tipo Textual”	132
4.2.13.1. Obras estrictamente poéticas	132
4.2.13.2. Obras con fragmentos de poesía.....	136
4.2.13.3. Obras con secciones de poesía.....	137
4.2.13.4. Otros tipos textuales	139
4.2.14. “Calificación”	142

4.2.14.1. Obras estrictamente poéticas	142
“Tachaduras/Supresiones”	144
“Suspensiones/Denegaciones”	150
“Silencio/Reparos”	152
“Otros”	153
4.2.14.2. Otras obras	155
“Tachaduras/Supresiones”	156
“Suspensiones/Denegaciones”	157
“Silencio”	158
“Otros”	159
4.2.15. “Lengua meta”	160
4.3. Interpretación de los datos estadísticos del Catálogo TRACEpi (1939-1983)..	164
5. SELECCIÓN TEXTUAL: EL CORPUS TRACEpi (1939-1983)	173
5.1. La transición del Corpus 0 al Corpus 1	173
5.1.1. Criterios de selección del Corpus 1 TRACEpi (1939-1983).....	174
5.1.2. Posibilidades de análisis	176
5.1.3. El Corpus 1 TRACEpi (1939-1983).....	181
5.2. Procedimientos previos al análisis: Preparación, etiquetado y alineación de los textos	186
5.2.1. Software propietario	187
5.2.1.1. El Translation Corpus Aligner 2.....	189
5.2.2. El TRACE Corpus Tagger/Aligner	193
6. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS TEXTUAL	203
6.1. Fases del análisis	206
6.1.1. Estudio preliminar	206
6.1.2. Estudio textual descriptivo-comparativo	207
6.1.2.1. Buscando la unidad estructural del texto poético	207
6.1.2.2. Nivel macrotextual	214
6.1.2.3. Nivel microtextual	215
6.1.3. Normas de traducción.....	218
7. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TRACEpi:	
Marcos-Ricardo Barnatán. 1970. <i>Antología de la “Beat Generation”</i>. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés.....	223
7.1. Estudio preliminar. Un repaso a la recepción y concepción crítica de la <i>beat generation</i> en su contexto de origen: tradición y contradicción	223
7.1.1. La recepción de la <i>beat generation</i> en España	235

7.1.2. Caracterización del Texto Publicado.....	248
7.1.3. Estudio de los dictámenes/depositos de la censura oficial	253
7.2. Estudio textual descriptivo-comparativo	264
7.2.1. Nivel macrotextual.....	264
7.2.2. Nivel microtextual	278
7.2.2.1. Gregory Corso	278
7.2.2.1.1. “Birthplace Revisited”	280
7.2.2.1.2. “Notes after Blacking Out”	282
7.2.2.1.3. “Uccello”	283
7.2.2.1.4. “But I Do Not Need Kindness”	285
7.2.2.2. Lawrence Ferlinghetti.....	287
7.2.2.2.1. “Pictures of the Gone World 17”	290
7.2.2.2.2. “Pictures of the Gone World 24”	291
7.2.2.2.3. “Pictures of the Gone World 26”	292
7.2.2.2.4. “He”	293
7.2.2.2.5. “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”	295
7.2.2.3. Allen Ginsberg.....	302
7.2.2.3.1. “Howl I”	308
7.2.2.3.2. “Howl II”	325
7.2.2.3.3. “Howl III”	329
7.2.2.3.4. “Footnote to ‘Howl’”	331
7.2.2.3.5. “America”	334
7.2.2.3.6. “Song”	339
7.2.2.3.7. “Kaddish I”	340
7.2.2.3.8. “Kaddish II”	343
7.2.2.3.9. “Kaddish III”	349
7.2.2.3.10. “Kaddish IV”	350
7.2.2.3.11. “Kaddish V”	352
7.2.2.3.12. “To Lindsay”	353
7.2.2.3.13. “Message”	354
7.2.2.3.14. “The End”	355
7.2.2.4. Jack Kerouac.....	356
7.2.2.4.1. “Mexico City Blues 113th Chorus”	362
7.2.2.4.2. “Mexico City Blues 146th Chorus”	363
7.2.2.4.3. “Mexico City Blues 127th Chorus”	364
7.2.2.4.4. “Mexico City Blues 179th Chorus”	365
7.2.2.5. Philip Lamantia	366

7.2.2.5.1. “The Islands of Africa”	367
7.2.2.5.2. “The Diabolic Condition”	369
7.2.3. Estrategias de traducción	370
8. CONCLUSIONES	383
9. SUMMARY	397
10. BIBLIOGRAFÍA	469
10.1. Bibliografía empleada en la creación del Corpus 0 / Catálogo TRACEpi (1939-1983).....	469
10.1.1. Catálogos en formato digital	469
10.1.2. Volúmenes impresos	469
10.2. Bibliografía general	470
10.2.1. Bibliografía primaria	470
10.2.2. Bibliografía secundaria	472
10.3. Disposiciones gubernamentales sobre cultura y censura editorial	514
11. ANEXOS DOCUMENTALES	521
ANEXO 1. Informe de censura de la <i>Antología de la “Beat Generation”</i> (Marcos- Ricardo Barnatán). Expediente 1445-70.....	522
ANEXO 2. Correspondencia entre el poeta y traductor Marià Manent y Juan Beneyto, Jefe de censura de libros. Expediente 5273-44.....	527
ANEXO 3. Recortes de la prensa diaria española sobre los <i>beatniks</i>	529

LISTA DE ABREVIATURAS

AGA	A rchivo G eneral de la A dministración
BDL	B oletín del D epósito L egal de obras impresas
BOE	B oletín O ficial del E stado
BPE	B ibliotecas P úblicas del E stado
DTS	D escriptive T ranslation S tudies
ET	E studios de T raducción
EDT	E studios D escriptivos de T raducción
HTML	H yper T ext M arkup L anguage
ISBN	I nternational S tandard B ook N umber
LO	L engua O rigen
LM	L engua M eta
TCA	T ranslation C orpus A ligner
TEI	T ext E ncoding I nitiative
TM	T exto M eta
TMcen	T exto M eta c ensurado
TMpub	T exto M eta p ublicado
TMtra	T exto M eta t raducido
TMX	T ranslation M emory eX change
TO	T exto O rigen
TRACE	T raducciones C ensuradas
TRACEpi (1939-1983)	T raducciones C ensuradas de p oesía en inglés (1939-1983)
TRACE CTA	T RA C E C orpus T agger/ A ligner
XML	eX tensible M arkup L anguage

ÍNDICE DE FIGURAS

	N.º pág.
Figura 1. Distribución de los registros del Catálogo TRACEpi según su LM.....	97
Figura 2. Distribución de los registros en función del tipo textual y la LM	98
Figura 3. Número de obras por año de poesía original escrita en español y traducida del inglés al español entre 1944 y 1983	99
Figura 4. Volumen editorial en España entre 1939 y 1983.....	100
Figura 5. Número de traducciones al español de: a) obras literarias en cualquier lengua; b) narrativa en inglés; y c) poesía en inglés (1962-1978).....	101
Figura 6. Obras de poesía traducida del inglés al español por año (1939-1983)	102
Figura 7. Número de registros por nacionalidad.....	105
Figura 8. Número de autores por nacionalidad	106
Figura 9. Distribución de las obras inglesas y estadounidenses por año	107
Figura 10. Volumen de obras por número de ediciones.....	113
Figura 11. Desarrollo de la publicación dentro de las colecciones	120
Figura 12. Registros de ediciones bilingües y monolingües por año	122
Figura 13. Número de registros por provincia	124
Figura 14. Desglose anual de la publicación en Madrid y Barcelona.....	125
Figura 15. Registros por año de importación y fondos de bibliotecas	127
Figura 16. Autores más frecuentes entre las obras importadas y en bibliotecas.....	128
Figura 17. Número de registros según la tirada alcanzada.....	129
Figura 18. Distribución de registros por número de páginas	131
Figura 19. Distribución anual de obras poéticas según su género	132
Figura 20. Número de obras de poesía según el formato en que se editan	134

Figura 21.	Distribución de registros en obras con fragmentos de poesía.....	136
Figura 22.	Distribución de registros en obras con secciones de poesía	137
Figura 23.	Distribución de registros en obras de otros tipos textuales.....	139
Figura 24.	Calificaciones de censura recibidas por las obras de poesía.....	142
Figura 25.	Incidencias censorias en obras de poesía ordenadas por años	143
Figura 26.	Calificaciones de censura en otras obras	155
Figura 27.	Otras obras con incidencias censorias ordenadas por tipo textual.....	156
Figura 28.	Número de obras estrictamente poéticas ordenadas por lengua meta	160
Figura 29.	Publicación por año de textos poéticos originales en catalán y traducidos del inglés al catalán y al español (1967-1978).....	162
Figura 30.	Ventana principal de la interfaz gráfica del TRACE Corpus Tagger/Aligner.....	193
Figura 31.	Cuadro de diálogo para la selección de textos a etiquetar en el TRACE CTA	194
Figura 32.	Inserción de metadatos en el TRACE TCA previa al etiquetado	195
Figura 33.	Ejemplo de texto etiquetado en XML con el TRACE TCA.....	196
Figura 34.	Ventana del TRACE TCA para la selección de textos a alinear	197
Figura 35.	Selección de alineado por frases o párrafos en el TRACE TCA.....	197
Figura 36.	Interfaz de alineado del TRACE TCA.....	198
Figura 37.	Ejemplo de tabla HTML con textos alineados generada por el TRACE TCA	199
Figura 38.	Organización en directorios de los datos textuales y de alineado	201
Figura 39.	Invitación para el recital de la Six Gallery	225
Figura 40.	Imagen estereotípica del beat reflejada en la prensa española de los sesenta. En: <i>La Vanguardia Española</i> , 15 mayo de 1969, pág. 47.	235

Figura 41. Portada del número 14 de <i>Claraboya</i> , especial dedicado a la <i>beat generation</i>	237
Figura 42. Portada de la antología de Plaza & Janés	248
Figura 43. Portada del <i>broadside</i> “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, de Ferlinghetti, publicado en enero de 1961.....	296
Figura 44. Número de translemas totales y términos con contenidos problemáticos en los TOs completos, TMcen y TMpub de la <i>Antología de la “Beat Generation”</i>	370
Figura 45. Número de términos problemáticos según su ámbito semántico en los TOs completos, TMcen y TMpub de la <i>Antología de la “Beat Generation”</i>	372
Figura 46. Número de términos problemáticos en diferentes ámbitos de la moralidad en los TOs completos, TMcen y TMpub de la <i>Antología de la “Beat Generation”</i>	373
Figura 47. Número de términos problemáticos en diferentes ámbitos de la política en los TOs completos, TMcen y TMpub de la <i>Antología de la “Beat Generation”</i>	374
Figura 48. Técnicas de traducción por ámbito semántico y TM en la <i>Antología de la “Beat Generation”</i>	375
Figura 49. Anuncio publicado en <i>La Vanguardia Española</i> , 24 de mayo de 1967, pág.31.....	529
Figura 50. Noticia publicada en <i>Diario Madrid</i> , 9 de noviembre de 1967, pág. 32..	529
Figura 51. Noticia publicada en <i>ABC</i> (Madrid), 9 de noviembre de 1966, pág. 87...	529
Figura 52. Chiste publicado en <i>ABC</i> (Sevilla), 27 de agosto de 1966, pág. 29	529
Figura 53. Anuncio publicado en <i>La Vanguardia Española</i> , 28 de julio de 1968, pág. 42.....	529
Figura 54. Anuncio publicado en <i>La Vanguardia Española</i> , 1 de diciembre de 1965, pág. 30.....	529

ÍNDICE DE TABLAS

	N.º pág.
Tabla 1. Ejemplo de registros en el catálogo informatizado del AGA	81
Tabla 2. Número de obras por año de poesía original escrita en español y traducida del inglés al español entre 1944 y 1983	100
Tabla 3. Autores de poesía con mayor número de registros	103
Tabla 4. Traductores con mayor número de ediciones	108
Tabla 5. Obras editadas con mayor frecuencia	111
Tabla 6. Editoriales con mayor volumen de publicación.....	114
Tabla 7. Colecciones con más títulos editados	115
Tabla 8. Editoriales de las que se importan más libros.....	126
Tabla 9. Ediciones con tiradas más altas	129
Tabla 10. Autores con mayor tirada combinada	131
Tabla 11. Obras con secciones de poesía con mayor número de registros	138
Tabla 12. Obras estrictamente poéticas con tachaduras	145
Tabla 13. Obras estrictamente poéticas denegadas.....	150
Tabla 14. Obras estrictamente poéticas con silencio o reparos	152
Tabla 15. Obras estrictamente poéticas con otro tipo de calificaciones	153
Tabla 16. Obras no estrictamente poéticas con tachaduras	156
Tabla 17. Obras no estrictamente poéticas denegadas.....	157
Tabla 18. Obras no estrictamente poéticas con silencio o reparos	158
Tabla 19. Obras no estrictamente poéticas con otro tipo de calificaciones	159
Tabla 20. Obras de/con poesía no autorizadas (1939-1978).....	176

Tabla 21.	Abreviaturas de publicaciones pertenecientes a los conjuntos textuales analizados	182
Tabla 22.	Conjuntos textuales correspondientes al Corpus TRACEpi (TOs+TMcen+TMpubs)	183
Tabla 23.	Ejemplo de tabla del conjunto textual relativo al TO “Uccello”	200
Tabla 24.	TMs que incluyen alguna sección de “Howl”	208
Tabla 25.	Relación de correspondencia entre los versos de TO y TMs en “The Holy Office” y “Gas from a Burner”	213
Tabla 26.	Volúmenes unitarios publicados sobre poesía <i>beat</i> (1970-1981)	240
Tabla 27.	Volúmenes unitarios publicados con textos de poesía <i>beat</i> (1970-1981).	244
Tabla 28.	Poemas incluidos en TMpub 1967, TMcen 1970 y TMpub 1970 y su integridad textual	265
Tabla 29.	Notas de traducción de los poemas del conjunto textual analizado.....	269
Tabla 30.	Conjunto textual relativo al TO “Birthplace Revisited”	280
Tabla 31.	Fragmentos problemáticos de “Birthplace Revisited”	281
Tabla 32.	Conjunto textual relativo al TO “Notes after Blacking Out”	282
Tabla 33.	Fragmentos problemáticos de “Notes after Blacking Out”	283
Tabla 34.	Conjunto textual relativo al TO “Uccello”	283
Tabla 35.	Conjunto textual relativo al TO “But I Do Not Need Kindness”	285
Tabla 36.	Fragmentos problemáticos de “But I Do Not Need Kindness”	286
Tabla 37.	Conjunto textual relativo al TO “Pictures of the Gone World 17”	290
Tabla 38.	Conjunto textual relativo al TO “Pictures of the Gone World 24”	291
Tabla 39.	Conjunto textual relativo al TO “Pictures of the Gone World 26”	292
Tabla 40.	Conjunto textual relativo al TO “He”	293

Tabla 41.	Fragmentos problemáticos de “He”	294
Tabla 42.	Fragmentos omitidos en “He”	295
Tabla 43.	Conjunto textual relativo al TO “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”	295
Tabla 44.	Fragmentos problemáticos de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”	298
Tabla 45.	Fragmentos omitidos en TMcen de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”	301
Tabla 46.	Fragmentos omitidos en TMcen de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro” (continuación).....	302
Tabla 47.	Conjunto textual relativo al TO “Howl I”	308
Tabla 48.	Fragmentos problemáticos de “Howl I”	312
Tabla 49.	Fragmentos problemáticos de “Howl I” (continuación).....	312
Tabla 50.	Fragmentos problemáticos de “Howl I” no incluidos en TMcen	314
Tabla 51.	Años de publicación de las traducciones de <i>Howl</i> a diferentes idiomas ..	322
Tabla 52.	Conjunto textual relativo al TO “Howl II”	325
Tabla 53.	Fragmentos problemáticos de “Howl II”	327
Tabla 54.	Fragmentos problemáticos de “Howl II” no incluidos en TMcen.....	328
Tabla 55.	Conjunto textual relativo al TO “Howl III”.....	329
Tabla 56.	Fragmentos problemáticos de “Howl III”.....	330
Tabla 57.	Conjunto textual relativo al TO “Footnote to Howl”	331
Tabla 58.	Fragmentos problemáticos de “Footnote to ‘Howl’”.....	332
Tabla 59.	Conjunto textual relativo al TO “America”	334
Tabla 60.	Fragmentos problemáticos de “America”	335

Tabla 61.	Fragmentos problemáticos de “America” (continuación)	335
Tabla 62.	Fragmentos problemáticos de “America” (continuación 2)	337
Tabla 63.	Conjunto textual relativo al TO “Song”	339
Tabla 64.	Fragmentos problemáticos de “Song”	339
Tabla 65.	Conjunto textual relativo al TO “Kaddish I”	340
Tabla 66.	Fragmentos problemáticos de “Kaddish I”	342
Tabla 67.	Conjunto textual relativo al TO “Kaddish II”	343
Tabla 68.	Fragmentos problemáticos de “Kaddish II”	344
Tabla 69.	Fragmentos problemáticos de “Kaddish II” omitidos en TMpub 1970....	344
Tabla 70.	Conjunto textual relativo al TO “Kaddish III”	349
Tabla 71.	Fragmentos problemáticos de “Kaddish III”	350
Tabla 72.	Conjunto textual relativo al TO “Kaddish IV”	350
Tabla 73.	Fragmentos problemáticos de “Kaddish IV”	351
Tabla 74.	Conjunto textual relativo al TO “Kaddish V”	352
Tabla 75.	Conjunto textual relativo al TO “To Lindsay”	353
Tabla 76.	Fragmentos problemáticos de “To Lindsay”	353
Tabla 77.	Conjunto textual relativo al TO “Message”	354
Tabla 78.	Fragmentos problemáticos de “Message”	355
Tabla 79.	Fragmento no incluido en el TMcen de “Message”	355
Tabla 80.	Conjunto textual relativo al TO “The End”	355
Tabla 81.	Fragmentos problemáticos de “The End”	356
Tabla 82.	Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 113th Chorus”	362

Tabla 83.	Fragmentos problemáticos de “113th Chorus”	363
Tabla 84.	Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 146th Chorus”	363
Tabla 85.	Fragmento de “146th Chorus” omitido en TMpub 1969a y TMpub 1970	364
Tabla 86.	Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 127th Chorus”	364
Tabla 87.	Fragmentos de “113th Chorus” omitidos en TO 1970	365
Tabla 88.	Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 179th Chorus”	365
Tabla 89.	Conjunto textual relativo al TO “The Islands of Africa”	367
Tabla 90.	Fragmentos problemáticos de “The Islands of Africa”	368
Tabla 91.	Conjunto textual relativo al TO “The Diabolic Condition”	369
Tabla 92.	Traducción del término “cock*” en los diferentes TMs	376
Tabla 93.	Traducción del término “cock*” en los diferentes TMs (continuación)...	377
Tabla 94.	Traducción de “lay/get laid” en los diferentes TMs	378
Tabla 95.	Traducción de “fuckers” en los diferentes TMs	379
Tabla 96.	Ejemplos de intensificación de la expresión en el TMpub 1970	379
Tabla 97.	Traducción de “asshole” en los diferentes TMs	379
Tabla 98.	Traducción de “queer” en los diferentes TMs	380
Tabla 99.	Traducción de términos de política en los diferentes TMs	380
Tabla 100.	Traducción de “fuck yourself” en los diferentes TMs	381

1. INTRODUCCIÓN

La Tesis Doctoral que se desarrolla en estas páginas se encuadra dentro de los estudios realizados por el equipo TRACE¹ (acrónimo de TRAducciones CEnsuradas), y supone una extensión del estudio del funcionamiento de la (auto)censura en las traducciones a un tipo textual, el poético, distinto de otros analizados hasta ahora en TRACE, como el cine (TRACEci), el teatro (TRACETi) y la narrativa (TRACEni). Puesto que el trabajo realizado no parte de un vacío ni en términos metodológicos ni de resultados, sino que se articula tomando en consideración estudios precedentes, entre los objetivos que planteamos en el transcurso de la investigación está el comprobar si las conclusiones a las que se ha llegado hasta ahora en estas otras parcelas se pueden hacer extensibles a la traducción de poesía en inglés.

Por otra parte, trataremos de desentrañar en qué grado y manera afectaron las particularidades del texto poético al tratamiento que de éste hicieron los agentes de la censura oficial. En este sentido, existen muy pocos estudios que arrojen luz sobre la relación entre poesía y censura en la España franquista, no ya en lo que tiene que ver con la poesía traducida², sino incluso con la producida en territorio nacional³. Por ende, la realización de un trabajo de este corte se antoja vital como aproximación inicial a

¹ Durante el trienio 2013-2015 el equipo TRACE cuenta con la concesión de un nuevo Proyecto de Investigación coordinado entre cuatro universidades y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (referencia proyecto coordinado FFI2012-39012-C04). Para más información sobre TRACE, consultar los siguientes sitios web: <http://trace.unileon.es/web.html>, <http://www.ehu.es/trace/inicio.html>.

² En lo que tiene que ver con las traducciones que parten de la lengua inglesa, podemos destacar algún estudio dedicado a obras concretas, como el de Lázaro Lafuente (2001-2002), en el que el autor analiza diversas traducciones del poema “The Holy Office”, de James Joyce.

³ No hemos podido localizar trabajos dedicados a una prospección exhaustiva de la censura en la poesía española, algo que resulta sorprendente dada la proclividad de los autores de posguerra, especialmente los llamados poetas sociales, a plasmar en sus obras opiniones de índole política y social. Así, apenas hay publicado algún artículo suelto sobre este tema, como sendos de Montejo Gurruchaga (1998/2007a; 2000/2007b) al hilo de la producción literaria de Blas de Otero.

dicho tema. Las premisas básicas de las que partiremos serán, por un lado, la de sondear en qué situación se encontraba la poesía traducida del inglés en el mercado editorial, tomando la lírica española como término de comparación; asimismo, exploraremos el grado de incidencia de la (auto)censura tanto en la poesía de creación como en la vertida del inglés e intentaremos hallar comportamientos que, por su recurrencia, ayuden a describir las pautas generales que seguían las actividades traductora y editorial en esta época.

A fin de alcanzar dichos objetivos, el período meta que hemos elegido se corresponde con los años 1939 a 1983, coincidente con el grueso de la dictadura franquista y los primeros años de la transición democrática⁴. Tal elección, lejos de ser arbitraria, responde al interés que reviste esa etapa en la elaboración de un estudio de estas características, centrado en el impacto de la acción censoria, por cuanto se puede constatar a lo largo de ese intervalo la intensidad de los cambios que se registran a nivel político, económico, social y cultural, los cuales bien podrían inducir ciertas variaciones en los hábitos lingüísticos y, por extensión, traductores (Bourdieu 2003: 134).

En ese orden de cosas, debemos asumir que el traductor no es, ni mucho menos, un agente neutral que trabaja en una torre de marfil, ajeno a las circunstancias que le rodean, y que se guía únicamente por sus criterios acerca de la traducción, sino un elemento más entre los muchos que conforman un sistema cultural (Bassnett 1997: 18; Toury 1995b: 211). Como tal, está sujeto a los condicionantes que se establecen desde dentro de la propia cultura meta y que afectan al grado de aceptabilidad de las traducciones (Roberts 1992: 14), así como a los determinados por las clases dirigentes, atraídas por la capacidad de las traducciones para “contribuir a la creación de un entorno cultural que favorezca temporalmente [...] [sus] intereses” (Pegenaute 1996: 182).

⁴ En un principio, el año de conclusión del estudio se situó en 1978 por su importancia como año en que concurren dos hechos de gran relieve en lo que a la censura oficial se refiere (la desaparición del último organismo franquista dedicado al control de la información, el Ministerio de Información y Turismo, y la aprobación de la Constitución Española) y por coincidir con el límite temporal establecido en otros estudios de TRACE como el realizado por Gómez Castro (2009) sobre las traducciones de narrativa en inglés. No obstante, tanto la posibilidad de acceder con relativa facilidad a la información disponible en los archivos de censura sobre las obras publicadas durante la época inmediatamente posterior, como la relevancia de tales datos a la hora de establecer la evolución en las tendencias editoriales en la publicación de poesía traducida del inglés, aconsejaron retrasar hasta 1983 el límite superior del análisis.

El cubrir un período tan extenso nos permite además observar la fuerte transformación experimentada por el modelo editorial español de posguerra, tanto en lo relativo a sus canales de distribución como a los formatos de edición preferentes, que afectará necesariamente a la publicación de poesía traducida. Teniendo en cuenta la confluencia de todos estos factores, consideramos pertinente prestar atención no sólo a aspectos netamente lingüísticos, sino también a la dimensión cultural de los fenómenos objeto de nuestro estudio. Dada la necesidad de abordar ambos ámbitos de forma exhaustiva, se ha organizado la presente Tesis en torno a cuatro grandes bloques:

El primero de éstos consiste en una justificación metodológica, en la que se sitúa este proyecto dentro de la órbita de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) siguiendo el modelo establecido por Gideon Toury (1995a), así como diferentes contribuciones de otros teóricos de la traducción que nos permitirán delimitar el procedimiento que emplearemos en nuestro análisis, tanto textual como contextual. Asimismo, se incluye dentro de este apartado un estudio de los límites del género poético, requisito fundamental a la hora de acotar qué textos son susceptibles de ser seleccionados para su análisis ulterior. Cierra esta parte otra sección en la que se esbozan las características básicas de la traducción de textos poéticos, poniéndolas en relación, en particular, con las normas de traducción y la evolución de éstas a lo largo del período meta. Tales cuestiones resultan clave a la hora de aislar los elementos en que habremos de centrar nuestra atención en el transcurso del análisis, en particular, aquéllos que resulten de especial interés por cuanto no se hayan podido observar en el estudio de otros tipos textuales y, por tanto, no hayan sido aún objeto de estudio en TRACE.

A continuación se recoge un estudio de los parámetros contextuales que repercutirán en la traducción de poesía durante el período meta, haciendo alusión a tres áreas primordiales: por un lado, la evolución político-económica de la dictadura; en segundo lugar, los condicionamientos culturales a los que estaba sometido el desarrollo de la actividad traductora, poniendo énfasis en la estructura editorial del mercado de poesía; por último, llevaremos a cabo un repaso de las diferentes etapas del aparato censorio franquista, haciendo al mismo tiempo referencia a los hechos más significativos en materia legislativa, entre los que se incluyen los dos hitos que regulan

la actividad de la censura de libros en el grueso del período analizado: la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 y la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966.

Por otra parte, se presenta una descripción de los medios y la metodología empleados en la elaboración del Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983) como paso previo al análisis cuantitativo y cualitativo de los datos contenidos en el mismo, relativos a las traducciones de poesía en inglés que pasaron por el tamiz de la censura entre 1939 y 1983. El tratamiento de la información contenida en el Catálogo nos permitirá dar con regularidades de las que poder obtener una visión global de las líneas fundamentales que seguía la acción censoria ejercida sobre estos textos. Este sondeo, a su vez, facilitará la selección de aquellas obras que se estimen de mayor relevancia para el análisis de los aspectos que hayamos aislado en estadios precedentes como centrales en nuestro estudio.

Una vez realizada esa criba, se procederá a definir un modelo de análisis textual válido para los textos que pasarán a ser objeto del mismo como parte del llamado Corpus TRACEpi (1939-1983). Como conclusión, se llevará a cabo un estudio descriptivo-comparativo pormenorizado de los mismos que nos permita extraer conclusiones significativas y en el que se exploren todas aquellas hipótesis que se hayan podido formular tomando todas las cuestiones surgidas durante el desarrollo del estudio contextual y del análisis del Catálogo TRACEpi como punto de partida. Al mismo tiempo, trataremos de establecer patrones en el comportamiento traductor que nos ayuden a discernir las normas por las que se regía esta actividad en el período analizado.

El investigar estas cuestiones es más que un mero pretexto para realizar una nueva incursión en las aguas azarosas de la censura franquista al hilo de un tipo textual diferente. Es nuestra ambición ir más allá e intentar retratar el panorama de la poesía versionada del inglés y el funcionamiento de la traducción y edición de este tipo de libros a lo largo del franquismo y de la transición, proponiendo y comprobando hipótesis que expliquen la evolución experimentada en estos ámbitos, situándonos incluso más allá del marco temporal estudiado y llegando hasta nuestros días. Trataremos de explicar, por tanto, cómo muchas de las directrices que sigue el mercado de poesía actual no son ni mucho menos fruto de la casualidad, sino que constituyen tendencias que tienen sus raíces en el tardofranquismo.

Esperamos en todo caso que el lector encuentre esta Tesis útil no sólo como fuente de respuestas sino, sobre todo, de preguntas significativas que le permitan vislumbrar nuevas perspectivas investigadoras quizás no contempladas hasta ahora por falta de información. Puesto que el terreno que queda por explorar en este ámbito es extraordinariamente amplio, consideramos, por tanto, que este estudio queda plenamente justificado, siquiera como acicate para la proliferación de todo tipo de trabajos orientados al tratamiento de la censura en el género poético.

2. METODOLOGÍA

2.1. EL MÉTODO TRACE

Un estudio de la complejidad del actual, en el que intervienen gran cantidad de factores, ha de sustentarse en unos fundamentos teóricos sólidos que garanticen conclusiones fiables. Por esa razón conviene dedicar unas páginas al desarrollo del marco metodológico sobre el que se asienta la investigación llevada a cabo en esta Tesis Doctoral. En este sentido, a continuación delimitaremos cuáles son los presupuestos fundamentales de los Estudios Descriptivos de Traducción y explicaremos cómo dichos presupuestos se pueden aplicar al estudio de la censura en traducción.

2.1.1. LOS ESTUDIOS DESCRIPTIVOS DE TRADUCCIÓN

El proyecto TRACEpi discurre dentro del ámbito de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) y sigue las pautas metodológicas establecidas por los diversos estudios pertenecientes al proyecto TRACE, si bien éstas se han ido adaptando en función de las particularidades del texto poético y de los datos recogidos en los diferentes estadios de la investigación. La relevancia de los EDT en un estudio como el que nos ocupa es de importancia capital debido a su capacidad para acabar con el aislamiento histórico del fenómeno traductor dentro de la cultura meta al explicar las relaciones que éste establece a diferentes niveles.

La consolidación de los EDT según los planteamientos de Gideon Toury (1995a) viene precedida por dos hechos fundamentales. El primero de éstos está relacionado con la delimitación y estructuración del campo de estudio de las

traducciones llevada a cabo por James S. Holmes (1988)⁵. A comienzos de los 70, y a raíz de su incomodidad ante las limitaciones del término “translation theory”, utilizado de forma habitual en lengua inglesa para referirse a este campo de estudio, y las restricciones impuestas por la diseminación del estudio de los textos traducidos “across older disciplines” (Munday 2001: 10), Holmes sienta las bases para la creación de una disciplina independiente con terminología propia a la que denomina Translation Studies (TS), y que recibe en español el nombre de Estudios de Traducción (ET). En cuanto al campo de actuación específico de los ET, éste viene definido por Lefevere (1978: 234) como “problems raised by the production and description of translations”. En su organigrama de la disciplina, Holmes (1988: 71) establece dos vías de investigación principales en los ET, una aplicada y otra pura, subdividiendo esta última en dos ramas, una teórica y otra descriptiva, siendo la segunda de éstas la que reviste mayor interés para nosotros por ser la base de los EDT (Pascual Garrido 2001: 556; Sánchez Trigo 2002: 51; Shuttleworth & Cowie: 1997: 183).

Se sitúan como objetivos primordiales de la parte *pura* de los ET “(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted” (Holmes 1988: 71). El primero de éstos es parcela de la rama descriptiva, cuya base es el estudio empírico de las traducciones, pudiendo orientarse el análisis al *product* (los propios textos traducidos), a su *función* en el contexto socio-cultural en que se inscriben, o a los *procesos* mentales implicados en las labores de traducción. El segundo de estos objetivos está relacionado con la rama teórica de los ET, la encargada de elaborar teorías que sirvan para explicar o predecir los fenómenos asociados a la traducción, pudiendo ser éstas *generales* o *parciales*, limitadas a algún campo concreto. No obstante, a pesar de ser distintas ramas, el campo teórico y el descriptivo no son mutuamente excluyentes, sino complementarios, ya que los datos procedentes de la descripción permiten establecer, confirmar o desmentir, refinar y ampliar las teorías relativas al hecho traductor. Al

⁵ El artículo seminal en el que Holmes (1988) sienta las bases de los ET lleva por título “The Name and Nature of Translation Studies”. Su influencia es innegable, en tanto que “[it is] generally accepted as the founding statement for the field” (Gentzler 2001: 93).

mismo tiempo, el desarrollo de ambas parcelas influye de manera decisiva en el de la rama aplicada⁶ (Munday 2001: 11-13).

El otro pilar sobre el que se sustentan los EDT es la Teoría de los Polisistemas, propuesta por Itamar Even-Zohar (1990) durante los años setenta, por la cual concibe los sistemas literarios no como entidades monolíticas, sino como agrupaciones de elementos que interactúan entre sí. Las tensiones mantenidas entre estos componentes, junto con las establecidas con los sistemas social, literario e histórico de la cultura meta, actúan como catalizadoras de los cambios que va experimentando todo el conjunto, determinando de esta manera el desarrollo del polisistema, “a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole” (Shuttleworth & Cowie 1997: 176, 127, 128; Munday 2001: 108, 109). Dentro de este planteamiento, las traducciones pueden actuar como elementos centrales pertenecientes al polisistema, jugando un papel significativo en el desarrollo de la cultura meta, o, con más frecuencia, pueden mantenerse en la periferia, asumiendo los modelos impuestos por el sistema que las recibe (Even-Zohar 1990; Bassnett 1997: 10). El nuevo enfoque que se da al tratar los textos traducidos, no ya de manera aislada, sino como elementos de un sistema que participan en la conformación de los diferentes sistemas literarios nacionales, introduciendo nuevas formas y géneros en la cultura meta y moldeando los ya existentes, es vital para entender el ímpetu que irán cobrando los EDT⁷.

⁶ Aunque las interrelaciones que se establecen entre las ramas aplicada, descriptiva y teórica desdibujan los límites de éstas, lo que pone de manifiesto el carácter artificial de tales categorías, su utilidad es innegable en tanto que permiten distinguir áreas de investigación que hasta entonces no tenían una delimitación clara (Toury 1995a: 9; Munday 2001: 12, 13).

⁷ Así, Baker (2001: 163) resume en las siguientes las contribuciones de Even-Zohar de las que los EDT son deudores: “directing attention towards translated texts as a body of literature worth investigating in its own right[;][...] an explicit refusal to make a priori statements about what translation is, what it should be, or what kinds of relationship a translated text should have with its original; an insistence on examining all translation-related issues historically, in terms of the conditions which operate in the receiving culture at any point in time; and an interest in extending the context of research beyond the examination of translated texts, in particular to include examining the evaluative writing on translation, for example prefaces, reviews, reflective essays, and so on”.

Si bien Toury (1995a; 1995b) hace suyos tanto el modelo propuesto por Holmes (1988) como la relación entre traducciones y cultura meta y el énfasis en los TMs que propone la Teoría de los Polisistemas (Sánchez Trigo 2002: 60, 94), establece también un marco metodológico propio para los EDT, amparado en la idea de que “no empirical science can make a claim for completeness and (relative) autonomy unless it has a proper *descriptive branch*” (Toury 1995a: 1). El giro descriptivo y, por tanto, empírico, que propone Toury responde a un intento de escapar de la subjetividad y el prescriptivismo de los que hacían gala muchos trabajos encuadrados dentro de los ET (Kenny 2001a: 49; Baker 2001b: 163). El fin último que persigue es la reconstrucción de normas que permitan explicar los procesos implicados en la traducción, así como la elaboración de hipótesis que puedan contrastarse a través de estudios posteriores. Con ese objetivo, Toury propone un método para el desarrollo de los EDT en el que toma en consideración tanto los productos de la actividad traductora, los textos traducidos, como el contexto sociocultural en que éstos se inscriben, estableciendo tres estadios diferenciados en la investigación que Munday (2001: 112) sintetiza en los siguientes:

- 1 Situate the text within the target culture system, looking at its significance or acceptability.
- 2 Compare the ST and the TT for shifts, identifying relationships between ‘coupled pairs’ of ST and TT segments, and attempting generalizations about the underlying concept of translation.
- 3 Draw implications for decision-making in future translation.

El desarrollo de esos pasos en la investigación se articulará en torno a una serie de conceptos esenciales, entre los que destacan el de *equivalencia* y el de *norma*, que analizaremos a continuación. En este sentido, nuestro concepto de *equivalencia* se aleja del propuesto por algunos teóricos de la traducción, basado en criterios prescriptivos. Entendemos el término, más bien, como una “noción dinámica de condición funcional y relacional, subordinada a normas de carácter histórico y que actúa como propiedad definitoria de toda traducción” (Rabadán 1991: 281; Toury 1995a: 61). No hay necesidad de establecer si el TM es equivalente al TO, puesto que se asume que todo texto traducido lo es (Toury 1980: 47). El interés reside, en todo caso, en conocer “cómo es esa equivalencia concreta, qué criterios se siguieron en el proceso de transferencia y qué modelos de traducción subyacen a las decisiones del traductor” (Rabadán 1991: 281).

Por otra parte, el concepto de *norma* se sustenta en el análisis descriptivo del material empírico, es decir, las traducciones, que, en terminología de Toury (1995a: 32), son todos aquellos textos que se toman como tales en la cultura meta⁸ (Rabadán & Merino 2004: 25). Así, *norma* se refiere a aquellos patrones recurrentes o regularidades que se observan en el estudio de ese material y que delimitan “el comportamiento traductor para ese período, producción o tipo concreto” (ibíd.: 24; Baker 2001b: 163). Uno de los objetivos principales de este estudio consiste, precisamente, en la búsqueda de aquellas normas que definan la actividad traductora durante el período meta, y a través de las cuales se pueda determinar el impacto de la coyuntura sociopolítica sobre la misma.

A fin de alcanzar esa meta, Toury (1995b: 213) considera dos fuentes principales en lo que respecta al material empleado en la investigación: los propios textos traducidos, cuya comparación con los TOs revela pautas, o normas, que sigue el traductor en su actividad, y los comentarios explícitos que acerca de las normas de traducción vierten todos los personajes implicados en el proceso traductor. Sobre estos últimos, Genette (1997: 1) distingue en el terreno de los volúmenes unitarios dos tipos de *paratextos*, concepto que implica “a certain number of verbal or other productions, such as an author’s name, a title, a preface, illustrations [...] [that] surround [...] [the text] and extend it [...] in order to present it, [...] to ensure [...] its ‘reception’ and consumption in the form [...] of a book”, y en los que se aglutinan gran parte de los comentarios de traductores, editores, etc. con respecto a la traducción (Tahir-Gürçağlar 2002). Así, por un lado, habla del *peritexto*, la parte del paratexto que está incluida en el mismo volumen que el texto principal (Genette 1997: 4, 5) y, por otro, introduce la noción de *epitexto*, “any paratextual element not materially appended to the text within the same volume, but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space. [Its][...] location [...] is therefore anywhere outside the book”⁹ (ibíd.: 344).

⁸ La existencia de supuestas traducciones que resultan ser obras originales producidas en la cultura meta, las llamadas pseudotraducciones (Toury 1995a: 45), afecta de forma transversal a nuestra investigación, puesto que es un fenómeno prácticamente insólito en la poesía española de posguerra.

⁹ Toury (1995b: 213) llama a éstas *fuentes extratextuales*. En este punto, no debemos confundir dicha denominación con la terminología empleada por Tahir-Gürçağlar (2002: 44), quien diferencia entre *paratextos*, vinculados a una obra en concreto, y *extratextos*, “the general meta-discourse on translation circulating independently of individual texts”.

En nuestro caso, el eje principal de la investigación será el estudio descriptivo de las traducciones. No obstante, como complemento, también se utilizará material extratextual, tanto en forma de peritextos como de epitextos, entre los que se incluyen los informes de censura de las obras y las diferentes directrices de censura que en materia de legislación fueron apareciendo a lo largo del período analizado. Si bien Toury (1995b: 214) desaconseja el uso de estos textos debido a que las afirmaciones vertidas en ellos pueden ser incompletas o incluso tendenciosas, puesto que las normas de censura, como se explicará en el transcurso de este trabajo, eran de aplicación generalizada y afectaban a prácticamente todo tipo de texto, teniendo que someterse a las mismas los propios censores e incluso los legisladores, su uso en este caso parece más que justificado como piedra de toque de aquellas normas que vayamos aislando en nuestro estudio descriptivo de los textos traducidos.

Toury (1995a: 56-59) distingue varios tipos de normas. En primer lugar, la *norma inicial*¹⁰ se refiere a la decisión que pueden tomar los traductores de atenerse a las normas reflejadas en el TO o a las de la cultura meta. Si la orientación es hacia las convenciones registradas en el TO, el TM será *adecuado*, mientras que si el traductor opta por acomodar su texto a las normas de la cultura meta éste será *aceptable*. Hay que indicar, no obstante, que la aceptabilidad y la adecuación no son valores discretos, sino extremos de una escala, ya que no existe traducción completamente aceptable o completamente adecuada.

En otro orden aparecen las llamadas *normas preliminares*, relacionadas con dos aspectos: el primero es el que Toury denomina *translation policy*, y que tiene que ver con aquellos factores que determinan la clase de textos que se traducen en una lengua y cultura concretos y en un momento histórico específico, que, lejos de ser arbitrarios, siguen una política marcada según su tipo textual, los agentes que intervienen en su producción y publicación y la interacción que se produce entre ambos; por otro lado aparece el término, *directness of translation*, que tiene que ver con el hecho de que la traducción sea directa o se realice a través de una lengua intermedia, así como con el umbral de tolerancia que establece la cultura meta para esta clase de textos.

¹⁰ Shuttleworth & Cowie (1997: 79) explican que, a pesar de su nombre, esta norma “does not precede other norms, but has *logical* priority over them, in that the functioning of other types depends on how this norm operates”.

Por último, las *normas operacionales* son aquéllas que determinan la conformación lingüística del TM y la forma en que éste se presenta. Asociadas a éstas aparecen las *normas matriciales*, que están vinculadas a la integridad del TM y la distribución de los diferentes segmentos textuales, ya que determinan el grado de manipulación del que, en términos de adiciones, omisiones, segmentación y redistribución de material textual, es susceptible el TM. También relacionadas con las *operacionales* se sitúan las *normas lingüístico-textuales*, que determinan la selección del material lingüístico que va a formar parte del TM, pudiendo ser éstas *generales*, aplicables a toda traducción, o *particulares*, limitadas a un tipo de texto o modo de traducción en concreto (Toury 1995b: 209, 210). A todas las delimitadas por Toury hay que añadir la *norma de recepción* que establece Rabadán (1991: 294), encargada de “regula[r] la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM”. Estas normas que acabamos de enumerar intervendrán en diferentes fases de la investigación, aspecto del que trataremos en siguientes apartados.

2.1.2. EL ESTUDIO DE LA CENSURA EN TRADUCCIÓN: EN BUSCA DE UN MODELO DESCRIPTIVO VÁLIDO

Una vez hemos establecido los presupuestos metodológicos pertenecientes a los EDT dentro de los cuales se moverá nuestro estudio, en un siguiente estadio trataremos de construir un modelo de análisis válido para el estudio de la censura en los textos de poesía traducidos del inglés. Para ello tomaremos la propuesta de Toury (1995a)¹¹, asumiendo al mismo tiempo los procedimientos utilizados anteriormente en otros trabajos adscritos al proyecto TRACE, descritos en detalle por Gutiérrez Lanza (2005), cuya metodología para el estudio de la censura se ha implementado con éxito en el desarrollo del estudio de la censura en traducción de otros tipos textuales. También tendremos en cuenta los comentarios de Tymoczko (2002: 12) sobre la conveniencia de atender no sólo a la dimensión lingüística en una investigación de este tipo, sino

¹¹ Aunque el armazón teórico de Toury presenta algunas fisuras, como se explica más adelante, la metodología del israelí es digna de consideración, ya que su contribución al desarrollo de la disciplina de los EDT es fundamental en cuatro puntos que delinea Genzler (2001: 131): “(1) the abandonment of one-to-one notions of correspondence as well as the possibility of literary/linguistic equivalence (unless by accident); (2) the involvement of literary tendencies within the target cultural system in the production of any translated text; (3) the destabilization of the notion of an original message with a fixed identity; (4) the integration of both the original text and the translated text in the semiotic web of intersecting cultural systems”.

también al componente cultural, campos a los que define como “mutually enlightening and reinforcing”:

it is no longer possible to approach any text in a simple or unproblematized manner, least of all translations which de facto link two languages and two cultures. In a sense two new infinite orders have opened up: the virtually inexhaustible possibilities suggested by segmenting texts into smaller and smaller linguistic units, and the equally inexhaustible possibilities suggested by the relationship of texts to layer upon layer of context, including the context of other texts. (ibíd.: 11)

Tymoczko (ibíd.: 16) señala también la importancia de establecer como punto de partida la existencia de una serie de hipótesis que guíen la investigación y que se puedan comprobar a lo largo de la misma. A tales efectos, es conveniente plantearse preguntas con respecto a la dirección del análisis, que en nuestro caso pueden concretarse en las siguientes: ¿Cuáles son los límites del género poético? ¿Cuáles son las normas de traducción que se siguen tanto a la hora de escoger como de verter textos poéticos del inglés al español? ¿Permanecen éstas estables, o experimentan variaciones a lo largo del período meta? ¿Qué posición ocupan tanto el traductor como el texto poético traducido del inglés en la cultura meta? ¿Cómo afecta el contexto en que se inscribe la traducción de textos poéticos en inglés al propio proceso traductor en la España de la época? ¿Cuál es el grado de incidencia de la (auto)censura sobre el texto poético? ¿A través de qué medio (o medios) se lleva a cabo la publicación de poesía traducida del inglés durante esta época? ¿Cómo influye esto en la forma que adopta el texto poético traducido?

A la hora de dar respuesta a esas preguntas y comprobar las hipótesis planteadas, podemos emplear, bien un acercamiento lingüístico, o *microscópico*, o uno cultural, o *macroscópico*. No obstante, como acabamos de señalar, es importante conjugar estos dos aspectos, tanto el análisis lingüístico de las traducciones como el del contexto sociocultural en que éstas se elaboran, por lo que en TRACE se utiliza un marco metodológico en que confluyen ambos campos y que permite obtener una panorámica más amplia de la traducción de cada tipo textual. A continuación desarrollaremos las diferentes fases de que consta nuestro análisis, comenzando con el estudio del contexto receptor.

2.1.2.1. Análisis preliminar del contexto receptor

Teniendo en cuenta la naturaleza de las normas, específicas de un sistema determinado, así como de una época concreta por mor de su inestabilidad, parece imprescindible obtener un cuadro completo de la conformación del sistema meta en el que se inscriben las traducciones de poesía del inglés al español durante el período estudiado (Toury 1995b: 211). De hecho, Venuti (1998: 29) explica que las normas de Toury pierden valor si no se contrastan con factores externos a las propias traducciones, ya que éstos permiten “assess the significance of the data, to analyse the norms”¹². Ese es precisamente el primer paso que vamos a dar en la investigación: explorar los factores contextuales que afectaron a la producción y publicación de dichos textos.

En este paso de la investigación se establecen las normas preliminares a las que está sometida la actividad traductora durante esta época. La ventaja de abarcar un período amplio reside en la posibilidad de observar la evolución de las normas con el transcurso de los años, estableciendo las diferentes políticas que, en cuanto a este tipo de traducciones, se implementaron por parte de editores, traductores y censores, todas ellas contingentes de la propia coyuntura política, económica y social del país en cada uno de los momentos históricos por los que va pasando. Todos estos elementos adscritos a la cultura meta determinan la conformación del texto que, a su vez, está en relación de dependencia con la función que éste ocupe en la cultura meta. El abordar estas cuestiones supone una forma de ampliar nuestro horizonte de comprensión de los fenómenos que se observan en las propias traducciones. No obstante, a pesar de la productividad de realizar un estudio exhaustivo de los factores contextuales, es evidente que su utilidad está en relación de subordinación con respecto al análisis textual. En el siguiente apartado examinaremos la manera en que éste se llevará a cabo, describiendo brevemente los corpus¹³ que hemos construido en diferentes fases de la investigación.

¹² Tal como expone Gentzler (2001: 119), la propia Teoría de los Polisistemas tiene como ventaja principal el hecho de que “it allows for its own augmentation and integrates the study of literature with the study of social and economic forces of history”. Si se desestima el estudio de estos parámetros contextuales, el resultado final tiende, irrevocablemente, a empobrecerse.

¹³ El término *corpus* hace referencia a una “collection of texts held in machine-readable form and capable of being analysed automatically or semiautomatically in a variety of ways” (Baker 1995: 225), “selected and compiled according to specific criteria” (Olohan 2004: 1).

2.1.2.2. Análisis (pre/con)textuales basados en corpus

La implementación de un estudio descriptivo como el que nos ocupa supone, tal como indica Toury (1995a: 1), el análisis minucioso de “well-defined corpuses, or sets of problems”, los cuales permiten obtener, según Hunston (2002: 3), “an insight into the process of translation itself”. La ventaja de emplear los recursos proporcionados por la lingüística de corpus, esto es, la disciplina dedicada al estudio de fenómenos lingüísticos que tiene como herramienta principal los corpus (Kenny 2001a: 23), reside en que ésta ofrece “an empirical approach to the description of language” (Kenny 2001b: 50), por lo que discurre de forma paralela a los EDT¹⁴. El uso de herramientas informáticas en el manejo de corpus permite llegar a generalizaciones sobre las prácticas traductorales de mucho mayor calado que las que se pueden obtener a través de medios manuales¹⁵ (ibíd.: 52), por lo que su contribución al establecimiento de las normas de traducción es vital¹⁶ (ibíd.: 164). Dada su manifiesta utilidad, a fin de ayudar a cumplir con nuestros objetivos, se emplearán técnicas de la lingüística de corpus como complemento metodológico en el análisis de los textos traducidos y sus originales. A lo largo del desarrollo de la investigación se hará uso de diferentes corpus¹⁷, de tal forma que se facilite un estudio sistemático de las traducciones censuradas que, a su vez, lleve al establecimiento de normas de traducción.

¹⁴ Precisamente, Laviosa (2002: 1) resalta la importancia de los corpus en tanto que “they reveal facts of the process and product of translation which are new, consistent and based on solid empirical foundations”.

¹⁵ Esto no excluye la intervención del investigador. A este respecto, Malmkjær (en Kenny 2001b: 54), explica que “in order to be able to provide any kinds of explanation of the data provided by the corpus, rather than mere statistics, analysts really need substantially more context than computers tend to search and display”. Munday (2001: 194), por su parte, refrenda esta opinión: “At present, computer-assisted analysis is limited in its capacity. It would be wrong to think that corpus linguistics can interpret findings or even provide analysts with all the data they might wish for”. Por esta razón, el trabajo con nuestro corpus paralelo se complementa con el análisis manual y tiene como guía en todo momento la intuición del investigador.

¹⁶ Una de las críticas más persistentes tanto a Even-Zohar como a Toury tiene que ver, precisamente, con la tendencia de éstos a establecer generalizaciones tomando como base un número de datos reducido (Gentzler 2001: 122; Munday 2001: 117). Esto se puede evitar trabajando con corpus, que habilitan estudios con “masses of textual data to draw on” (Malmkjær 2005: 59).

¹⁷ Según el número de lenguas que aparezcan en los textos que se manejen, nos encontramos con tres tipos de corpus fundamentales empleados en ET. En caso de que se utilice un único idioma, nos referimos a *corpus monolingües*; si se utilizan textos en una lengua junto con sus traducciones a otro(s) idioma(s), se pasa a hablar de *corpus paralelos*. A su vez, de incorporarse al corpus un grupo de control formado por textos originales análogos en la(s) lengua(s) meta, estaremos hablando de *corpus comparables* (Kenny 2001a: 58-65). Debido a que trabajaremos fundamentalmente con textos originales en inglés y sus traducciones al español, nuestro interés principal se situará en los corpus paralelos, ya que éstos permiten obtener “information on language-pair specific translational behaviour” (Kenny 2001b: 51). Los que emplearemos aparecerán en diferentes formas dependiendo del estadio de la investigación en que nos encontremos, como consideraremos a continuación.

En una primera fase se ha elaborado el llamado *Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983)*, que contiene un listado de todos aquellos textos poéticos que fueron traducidos del inglés al español durante el período meta y que estuvieron sujetos a la intervención censoria. La denominación de *Corpus 0* se debe a que en éste aparecen los textos en potencia que serán objeto del estudio textual posterior. El análisis exhaustivo de los datos recopilados en el Catálogo es una parte central de esta Tesis Doctoral, ya que por medio de éste se pueden concretar posibles pautas y regularidades preliminares, que sirven de base para realizar la selección de aquellos textos que convenga examinar en profundidad. Dicha selección se llevará a cabo a partir del uso de diversos filtros sobre la información compilada en los diferentes campos del Catálogo y del análisis de la misma, con lo que se conseguirán establecer “textos o conjuntos textuales representativos de tendencias, regularidades e incluso normas, que se han podido aislar y explicar en la fase preliminar del estudio” (Gutiérrez Lanza 2004: 448). No nos extenderemos más en el comentario de este Corpus, puesto que se puede encontrar una descripción pormenorizada de los principios metodológicos empleados en su creación, junto con un análisis detallado del mismo, en el cuarto apartado de la Tesis.

El siguiente paso consiste en la construcción del llamado *Corpus 1*, un corpus paralelo (compuesto por textos originales en inglés junto con sus correspondientes traducciones al español) con las muestras textuales representativas (textos completos o pasajes particularmente relevantes de dichos textos) que se hayan elegido de entre todos los registros que componen el *Corpus 0*. El emplear herramientas informáticas en la conformación del corpus facilita el trabajo con grandes cantidades de datos lingüísticos, la alineación de textos y las búsquedas dentro de los mismos¹⁸, simplificando de esta manera parte del análisis y maximizando la obtención de resultados, por lo que su uso en un estudio descriptivo-comparativo de este corte es más que aconsejable¹⁹ (Kenny 2001a: 69; Zanettin 2000). No obstante, para garantizar que los resultados sean contrastados, hemos tratado de contar con un corpus que fuera lo bastante amplio y representativo del fenómeno objeto de nuestro estudio.

¹⁸ Esto es especialmente cierto en el caso de los corpus paralelos, que “allow[...] you to produce bilingual concordances” (Bowker y Pearson 2002: 93), facilitando de esta manera la localización de cualquier término clave contenido en los mismos y su correspondiente traducción.

¹⁹ Hunston (2002: 3) resume la utilidad de los corpus informatizados de la siguiente manera: “A corpus does not contain new information about language, but the software offers us a new perspective on the familiar”. Kenny (2001b: 53) refuerza esta idea al afirmar que “corpora are leading to new ways of looking at translation”.

Por último, una vez establecidos los textos que serán objeto del análisis descriptivo-comparativo, el siguiente paso ha consistido en la construcción del denominado *Corpus 2*, constituido por aquellas unidades bitextuales de los textos originales y los textos traducidos que forman parte del *Corpus 1* y que hayan sido seleccionadas por ser especialmente interesantes a la hora de analizar la incidencia de la (auto)censura en su traducción. Llegado este punto es cuando entran en juego las normas operacionales, ya que se procederá a identificar los patrones que se vayan observando en los diferentes niveles, prestando atención a las adiciones, modificaciones o supresiones de que hayan sido objeto los textos meta analizados con relación a los originales, y teniendo en cuenta en especial aquellos comportamientos recurrentes que pudieran ser sintomáticos de la actuación de la (auto)censura.

2.1.2.3. Establecimiento de las normas de traducción

El objetivo final de la investigación consistirá en el “establecimiento y clasificación de diversas estrategias y normas que conducen al modelo de traducción de esa época en concreto” (Gutiérrez Lanza 2005: 60), prestando especial atención a posibles modos de traducir ideológicamente marcados y específicos del contexto receptor. A fin de aislar estos fenómenos, tomaremos como referencia diversas técnicas de traducción empleadas en el trasvase de las obras, descritas en el apartado 6.1.3 de esta Tesis.

La productividad de la implementación de los EDT y la Teoría de los Polisistemas en este campo, junto con el aporte de la lingüística de corpus, viene avalada no sólo por los proyectos desarrollados en TRACE, sino también por numerosos estudios, entre los que se encuentran algunos dedicados específicamente al análisis diacrónico de la traducción de poesía y sus normas (Pascual Garrido 2001: 556; Gallego Roca 1996: 17, 18), por lo que se estima pertinente su uso a fin de obtener conclusiones fiables. Con todo, si bien el marco metodológico seguirá las líneas maestras esbozadas en otros trabajos pertenecientes a TRACE, tanto por su productividad contrastada como por la conveniencia de mantener cierta homogeneidad de un estudio a otro, el diseño del mismo tendrá que adaptarse necesariamente a las características del tipo textual analizado, el poético, así como a las particularidades de su traducción. Los dos siguientes apartados señalan varios aspectos relativos a estos campos, poesía y traducción, que han determinado el rumbo del análisis realizado en

esta Tesis Doctoral, puesto que han permitido delimitar los textos que forman parte del estudio y han ayudado a refinar la conformación de la herramienta principal empleada en el mismo: el Corpus TRACEpi (1939-1983).

2.2. EL TEXTO POÉTICO: LOS LÍMITES Y SU PROBLEMÁTICA

En un estudio como el propuesto para las traducciones de poesía, es fundamental en un primer estadio delimitar el tipo de textos incluidos dentro de ese género y, en consecuencia, susceptibles de ser analizados en una fase posterior²⁰. El primer escollo a ese respecto nace de la dificultad de la definición del hecho poético, lo que hace que un texto se perciba como poesía, sobre todo por cuanto la escritura poética opera dentro de un margen de variabilidad formal muy elevado.

Basta echar un vistazo a los diccionarios de literatura para darse cuenta de la confusión terminológica que impera con respecto a este campo. La poesía en muchas ocasiones se define como equivalente al verso y opuesta a la prosa (Gray 1992: 225; Ruse & Hopton 1992: 225, 237), afirmación que inmediatamente otros puntualizan al señalar que, ni todo verso es poesía (Shaw 1972: 293; Cuddon 1998b: 682), ni toda poesía ha de estar necesariamente escrita en verso (Bleiberg & Marías (dirs.) 1964: 626). Este hecho se puede observar en casos límite²¹ como el de la poesía en prosa (Delville 1998: 1-18), un tipo textual que no se presenta en líneas truncadas como ocurre con la poesía versificada²², pero en el que aparecen reflejadas convenciones típicamente asociadas al texto poético como “elaborately contrived rhythms, figures of

²⁰ La creación de este apartado obedece a las dificultades encontradas para discriminar el análisis de un tipo de textos sobre otros. El interés principal del mismo estriba en una justificación de los textos recogidos en el Catálogo TRACEpi (1939-1983) y su análisis, no en una descripción detallada de las distintas definiciones y divisiones históricas del género poético y su legitimidad.

²¹ Según Johnson (1994: 233), la distinción entre poesía y prosa en virtud de la disposición en verso de la primera se ha mantenido en la tradición occidental con la excepción de unas pocas formas híbridas: “the prose poem, rhythmical prose and rhymeprose, and the prosimetrum”. Otros textos que quedan en tierra de nadie son la novela en verso, la novela lírica y cualquier tipo de obra de creación en que se dé una mezcla de formas, cuya aparición probaría según Weisstein (1973: 108) que “a division of imaginative literature into prose and poetry is no longer feasible, since [...] numerous intermediate genres [...] have been constituted”. Esta confusión con respecto a la naturaleza genérica de los casos límite queda perfectamente ilustrada con obras como *Tarantula*, de Bob Dylan, la cual, en distintas ediciones, “has been variously deemed a novel [...], poems [...], and ‘a book of words’” (Santa 2007: 304, 305).

²² Es interesante notar que, si bien la separación de versos por saltos de línea premeditados se considera en la actualidad un elemento fundamental de los textos poéticos (Lodge 1977: 88), se trata en realidad de un fenómeno relativamente reciente ya que, como indican Myers & Simms (1985: 244), este mecanismo no se utilizó ni en la Grecia clásica ni en los manuscritos anglosajones originales. Navarro Tomás (1974: 35) precisa que “la percepción del verso es independiente del hecho de que éste se represente en una sola línea o dividido en fracciones o escrito a renglón seguido a modo de prosa. Tampoco la prosa cambia de carácter, aunque se imprima en líneas desiguales con apariencia de verso”. Según el mismo autor (ibídem), la diferencia entre verso y prosa tiene como principio elemental “la sensación de cualidades lingüísticas de orden fonético”, concretada en “la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales”.

speech, rhyme, internal rhyme, assonance, consonance and startling images”²³ (Cuddon 1998b: 705).

Prescindiendo de que aparezcan en el texto poético algunas de las marcas formales normalmente asociadas a éste, como la versificación o la rima, Tinianov (1975: 126; 2000: 37) destaca como elemento primordial en estos casos la compacidad de la serie verbal que aparece en el verso y la dinamización del significado debido a las interacciones que dentro de ésta se producen, empleándose el ritmo como elemento vertebrador. Strachan & Terry (2000: 10) se expresan en términos similares al señalar a una “discernable rhythmic regularity [...] [as] one of the key distinctions, perhaps the key distinction, between poetry and prose”, factor fundamental al que también apuntan otros autores²⁴ (Barnet, Berman & Burto 1964: 153; Roberts 2000: 34).

En este sentido, el material de análisis principal lo formarán aquellas obras que encajen en una de las tres categorías tradicionales en que se ha dividido la creación poética occidental²⁵: la lírica, la narrativa (o épica²⁶) y la dramática (Cohn 1993: 304; Myers & Simms 1985: 171; Quinn 2004a: 259; Turco 2000: 1, 109-301; Baldick 2004: 198). Lejos de considerar tales etiquetas como “formas naturales de la poesía” (Matas 1979: 9), no se pueden obviar las numerosas objeciones derivadas de la artificialidad de

²³ No habría que confundir la poesía en prosa con la prosa poética. Aunque es cierto que en ocasiones hay autores que establecen una relación de sinonimia entre ambos términos y descartan su inclusión en el género poético (Gray 1992: 225, 234), podemos encontrar en la mayoría de los casos una distinción clara entre éstos: los poemas en prosa aparecen como unidades textuales independientes, como ocurre con los poemas líricos, mientras que la prosa poética puede aparecer dispersa dentro de una obra narrativa (Baldick 2004: 207; Cuddon 1998b: 681; Shaw 1972: 291; Beckson & Ganz 1990: 208). También hay que destacar el hecho de que la poesía en prosa no consiste simplemente en prosa adornada con elementos normalmente asociados a la escritura poética, como es el caso de la prosa poética, sino que se distingue por su clara intención de ser poesía con una presentación en prosa (Myers & Simms 1985: 236, 245).

²⁴ Quinn (2004: 272) puntualiza este hecho al indicar que en la prosa también existe ritmo, si bien éste “is particularly conducive to narrative forms, where the usual aim is to move the reader along without calling attention to itself”. Baldick (2004: 207) explica que otra diferencia radica en que el ritmo de la prosa “[is] not governed by a regularly sustained formal arrangement, the significant unit being the sentence rather than the line”.

²⁵ A éstas se añade en ocasiones una cuarta, la poesía didáctica (Gallegos Rosillo 1997: 24; Bleiberg & Marías (eds.) 1964: 626), si bien algunos autores la relacionan con alguna de las otras tres (Turco 2000: 169, 170; Toohy 1996: 5). No obstante, Weisstein (1973: 108, 109) justifica lo inadecuado del uso de esa categoría, ya que “the didactic is a *mode* rather than a *kind* or *genre* and, as such, relates primarily to an author’s intentions and the effect which his work seeks to achieve”.

²⁶ Aunque aparecen ambos términos utilizados de forma indistinta en algunos manuales de literatura, el término “narrativa” es en todo caso preferible, ya que la épica no deja de ser un tipo de poesía narrativa y, por ende, de menor alcance que esta última (Jackson 1996: 155). Algunos autores, de hecho, dividen la poesía narrativa en dos tipos fundamentales, la épica y la balada (Myers & Simms 1985: 99), a los que otros añaden los romances métricos y, en general, cualquier otro tipo de narración en verso que no tenga cabida en ninguna de las categorías anteriores (Cuddon 1998b: 529; Baldick 2004: 166; Grey 1992: 191; Ruse & Hopton 1992: 192).

la clasificación genérica de los textos poéticos²⁷, sobre todo teniendo en cuenta la oscilación en el tipo de criterio de inclusión utilizado para cada uno de ellos (Brogan (ed.) 1994: 172; Baldick 2004: 105) y la abundancia de excepciones e imprecisiones en la definición de los límites de cada clase (Toohey 1996: 2; Myers & Simms 1985: 82). La confusión a la hora de atribuir una de esas categorías a un texto de poesía es evidente en casos como el del poema largo contemporáneo, “read as a lyric, as an epic, as a discursive narrative, as a postmodern text” (Kamboureli 1991: xiii). Sin embargo, aun cuando es fácil advertir lo anacrónicas que resultan dichas divisiones, debido en buena medida a que la mayor parte de éstas ha caído en desuso por el predominio absoluto de la prosa en composiciones narrativas y dramáticas contemporáneas (Beckson & Ganz 1990: 171), aún resulta útil hacer uso de esos compartimentos estancos, especialmente a la hora de hablar, como es el caso de nuestro estudio, de obras poéticas de diferentes períodos históricos (ibíd.: 98; Todorov 2000: 199).

Dado que la identificación de las obras pertenecientes a las categorías lírica y narrativa no ha resultado motivo de tantas tensiones, al menos en lo que tiene que ver con los textos encontrados en la elaboración del Catálogo TRACEpi (1939-1983), en este apartado nos centraremos en la parcela dramática. A este respecto, la denominación “poesía dramática” resulta especialmente conflictiva por la dificultad que entraña el determinar la importancia de los dos elementos incluidos en esa proposición, esto es, el poético y el dramático. De hecho, hay composiciones que pueden llegar a calificarse de “poemas dramáticos” o “dramas poéticos” indistintamente, sin llegar a establecerse una jerarquía clara entre ambos términos.

En puridad, la definición de “drama poético” está relativamente bien establecida. Así, para este último término aparecen definiciones como la de Law et al. (1996: 362, 363), en la que se equipara el “poetic drama” al “verse drama”: “A play written wholly or mainly in verse. As this was the norm in early drama [...], the term is usually reserved for works written since the Restoration (1660)”. Myers & Simms (1985: 236) y Gray (1992: 224) enfatizan esa misma idea al concebir el término “poetic drama” como “verse plays” y “a play written with all the dialogue in verse” respectivamente (Strachan

²⁷ Cámara (2000: 64) estima que, aunque es posible asignar dichas etiquetas a textos de poesía, tendría que hacerse en condición de estilos o “qualities that can be found in any literary texts depending on the author’s choice”, no como géneros *per se*.

& Terry 2000: 193). Por otra parte, Ruse & Hopton (1992: 227) destacan en este tipo de obras la presencia de características típicas de la escritura poética y la intención por parte del autor de su puesta en escena.

El mayor grado de ambigüedad se produce, sin duda, con respecto al rótulo “poesía dramática”, que Myers & Simms (1985: 89) definen como “poetry that employs dramatic techniques in order to achieve poetic ends, or, conversely, drama that employs verse”. Strachan & Terry (2000: 174) hablan de “Poetry originally composed for theatrical productions, as in the blank verse commonly used in Shakespeare’s plays”, aunque también señalan que se ha empleado de forma más flexible a la hora de hablar de “poetry not written for the theatre but which involves the poet assuming the voice of a particular person or character, as in the dramatic monologue”. Otros (Preminger & Brogan (eds.) 1993: 927), bajo el epígrafe “poetic drama” dirigen inmediatamente al lector a la entrada titulada “dramatic poem”, en la que se incluyen obras y autores que en los casos anteriores se tomaban como exponentes del “verse drama”. Por su parte, Turco (2000: 1) considera que la poesía dramática consiste en “poetry written in dialogue”. No obstante, en no pocas ocasiones se obvian los términos “dramatic poetry” o “dramatic poem” en los diccionarios de terminología literaria, casos de Barnet et al. (1964), Beckson & Ganz (1990), Grey (1992), Ruse & Hopton (1992), Cuddon (1998a; 1998b), Baldick (2004), Quinn (2004a) y Childs & Fowler (2006).

En cualquier caso, pese a que existen no pocos matices en la definición de ambas denominaciones, el consenso apunta a que “drama poético” destaca la preeminencia del componente dramático sobre el poético, primando la representación sobre el texto, mientras que en “poema dramático” se verían invertidos esos términos (Moisés 1988: 18; Shawcross 2001: 45; Matthews 1910: 251; Ruse & Hopton 1992: 227). En ese sentido, Childs & Fowler (2006: 63, 64) apuntan a la característica fundamental que distingue al drama de los demás géneros literarios, que no es otra que la subordinación de cualquier otro elemento, lo que incluye el poético, a su función principal: la representación. Al hilo de la definición de “drama” de Samuel Johnson, “a poem written for representation”, concluyen los mismos autores: “Drama [...] is not a poem; not even a dramatic poem. [...] It cannot be defined in literary terms, or if it must be, they take on a different meaning in the theatre”.

Existen posturas extremas en este sentido como la recogida por Moral (1995: 215, 259), quien habla únicamente de dos subgéneros poéticos, la épica y la lírica, considerando un género diferente, el teatro, en el que se recogen todas las obras representables. No obstante, nos encontramos nuevamente con casos límite, ya que quedan en tierra de nadie todos aquellos textos dramáticos cuya función principal no era la representación, sino su lectura, los llamados “closet dramas”²⁸ (Quinn 2004a: 59; Turco 1999: 85; Richardson 1993: 220, 221). Ruse & Hopton (1992: 61), de hecho, señalan que el “closet drama” es “a play with strong poetic influences”, mientras que Cuddon (1998b: 142) apunta que “sometimes [it is] also called a dramatic poem”. Baldick (2004: 197) va más allá al afirmar que la diferencia entre la poesía dramática y el drama poético está precisamente en la inclusión de las obras no representables en la primera categoría.

La problemática que venimos comentando se ve reflejada en las propias obras, como es el caso del “closet drama” *Samson Agonistes* de John Milton, quien ya prologa su obra con una sección titulada: “Of that sort of Dramatic Poem which is call’d Tragedy”²⁹ (Shawcross 2001: 35-47). En este sentido, Turco (2000: 109) explica: “The forms of dramatic poetry are those of drama itself: *tragedy, comedy, tragicomedy, the monologue, dialogue, soliloquy*”. Esa coincidencia formal hace que los rasgos distintivos que separan al género poético del dramático queden reducidos a la mínima expresión.

Teniendo en cuenta los diferentes aspectos que acabamos de señalar, y tomando como base los textos que se han recopilado como parte del Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983), se realizará en un apartado posterior una justificación de la selección de textos incluidos en el análisis del mismo.

²⁸ Con todo, Champigny (1963: 15) explica que la lectura pública de algunas obras de poesía no es menos problemática, ya que puede llevar a una confusión entre los valores poéticos y teatrales. A este respecto, Roberts (2000: 25) señala que la presencia o ausencia de lo que denomina “interpretational effects [...] can greatly affect your overall reaction to the piece – particularly if you listen with expectations based on someone else’s interpretation”. Asimismo, Cámara Arenas (2000: 69) estima que el componente dramático en la poesía tiene tal peso específico que “it would not be difficult to prove essential”.

²⁹ De forma análoga, en su poética del siglo XVIII, Ignacio de Luzán (1977) dedicaba una sección a “la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas”. Las dificultades para separar el componente dramático del poético se hacen más evidentes en el caso de escritores que, cultivando sobre todo la poesía, escriben también teatro. Tal es el caso de T.S. Eliot, de quien Pérez Romero (1994: 277) considera que “es un poeta dramático más que un dramaturgo poeta”.

2.3. DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA³⁰

Si ya de por sí se asume que la traducción de cualquier texto supone toda una serie de obstáculos, la traducción de poesía añade otras dificultades derivadas de su propia naturaleza³¹. Esto es especialmente cierto en lo que tiene que ver con los textos líricos. Chamosa (1992: 10) expresa así la dificultad añadida de este tipo de poesía: “Si volviéramos la mirada a otro tipo de poesía [distinta de la lírica] (por ejemplo, la de carácter narrativo) los contenidos serían, muy probablemente, más fáciles de determinar y, por tanto, de reproducir en traducción” (Selver 1966: 21). A esto hay que añadir que, a diferencia de la poesía lírica, en la traducción de otros tipos de poesía (épica, didáctica o dramática), los textos “se vierten por lo general en prosa y esa transformación se acepta como algo normal” (Gallegos Rosillo 1997: 24), lo que supone también una reducción significativa de la dificultad de traducción en términos formales, si bien su trasvase supone otro tipo de complicaciones (Lefevere 1975b: 42-49). Según se ha observado tras el análisis de las obras contenidas en el Catálogo TRACEpi (1939-1983), el texto poético narrativo es especialmente susceptible de aparecer en forma de adaptaciones en prosa, y en su recepción se produce un desplazamiento genérico, quedando marginado el elemento poético y dándose mayor importancia al aspecto narrativo de la obra.

Selver (1966: 21) divide en tres los elementos fundamentales de un texto poético: “1. Its actual contents or subject matter. 2. Its rhythmic structure. 3. Its verbal effects, including such features as musical qualities, subtleties of style and so forth”. Cada uno de estos campos deviene en diversas dificultades a las que tendrá que enfrentarse el traductor de poesía, si bien son en buena medida comunes a la traducción

³⁰ Se han escrito ríos de tinta sobre la traducibilidad del texto poético, debate que lleva abierto desde hace siglos (Santoyo 2006: 27). A este respecto, hay autores que se expresan en términos negativos, como Jakobson (1959: 118), quien afirma que “poetry by definition is untranslatable”, por cuanto resulta imposible separar el contenido de la forma, o el escritor norteamericano Robert Frost, que llegó a definir poesía como “what gets lost in translation” (Bassnett & Lefevere 1998: 57). Por otra parte, nos encontramos con opiniones como las del poeta y traductor Andrés Sánchez Robayna (en Rochel 1998: 69), quien afirma que a la máxima que defiende Frost “la desmiente toda una tradición literaria”. El determinar la validez de estos extremos no es, en cualquier caso, parte de los objetivos de esta sección.

³¹ Esto, sin embargo, no significa que el trasvase de textos poéticos sea inherentemente más complejo que el de otros tipos textuales, ya que, como advierte Lefevere (1991: 108), “A more recent poetics of translation holds that poetry is neither more difficult nor more easy to translate than prose. Because of the more condensed nature of poetry its translator may encounter more problems per square line than the translator of prose does; but those problems are by no means different in kind, and what the translator of poetry has to expend in concentration, the translator of prose certainly has to expend in perseverance”.

de cualquier texto literario³². Hablando de éstas, Raffel (1988: 12) establece varias divisiones. Por un lado, habla de los problemas derivados de las discordancias existentes entre la lengua origen y la lengua meta, que divide en diferencias fonéticas, sintácticas y léxicas. Por otra parte, apunta a aquellas interferencias causadas por la distancia entre las culturas y tradiciones literarias adscritas a las lenguas desde y a las que se traduce, y que se concretan en las limitaciones formales que se dan en el trasvase entre lenguas. Por último, alude a las diferencias prosódicas, que afectan a la métrica del texto y hacen muy difícil, si no imposible, la adopción sin modificaciones de modelos formales tomados de otras lenguas y tradiciones poéticas.

Si nos centramos en el aspecto formal, Holmes (1969: 197; Chamosa 1992: 12), al hablar de las alternativas en la traducción de poesía, establece varias opciones. Por un lado, se puede verter el poema original en prosa, lo que él denomina *nil-form solution*. En lo que a la traducción de poesía en verso se refiere, establece cuatro opciones formales. Una primera opción supone utilizar una *forma mimética*, consistente en replicar en la lengua meta la forma del poema original tanto como sea posible. En segundo lugar, una *forma analógica*, que implica la búsqueda de un molde formal en la cultura meta equivalente en función a la que ocupa la forma original dentro de su sistema cultural. La tercera alternativa es una *forma orgánica*, que parte del contenido para ir estableciendo un molde que se adecue a la información semántica. Una última solución consiste en una *forma ajena*, basada en una estructura independiente de la forma y contenido del poema original.

Cada una de estas opciones está en relación de dependencia con la función que el texto traducido ocupará en la cultura meta³³. Así, el uso de una *forma analógica* permite *naturalizar* el poema original, por lo que está relacionado con la función del texto traducido que define Roberts (1992: 8) como “creating a work that is part of the

³² En este particular, la diferencia entre la traducción de textos poéticos y la de “prose fiction and drama”, según Reynolds (2011: 28), estibaría en que en estos últimos “the most salient formal elements (paragraphs, chapters) can readily be matched without damage to descriptive meaning; not so those of poetry (metre, rhyme, and the complex rhetorical patterns which are often spun across them)”.

³³ El propio Holmes (1969: 200) señala: “There is an extremely close relationship between the kind of verse form a translator chooses and the kind of total effect his translation achieves”.

target literature”³⁴, mientras que el empleo de la *forma mimética* permite que se dé como función básica del texto traducido la “introduction of new literary forms into the target language”. La decisión que tome el traductor estará ligada a las normas de traducción poética que existan en la época en que desempeñe su labor. Así, el uso de uno u otro tipo de solución viene determinado por su grado de aceptabilidad (Toury 1995a: 56, 57), por la función que se quiere que el texto ocupe en la cultura meta, “así como [...] [por] las características y expectativas del destinatario de la versión” (Pascual Garrido 2001: 563).

Esto nos lleva a establecer la diferencia fundamental entre traducción de poesía (término genérico utilizado para expresar el trasvase de un texto poético a otra lengua y cultura) y traducción poética (relacionada con la capacidad de incorporación de la traducción al “canon textual nativo” (Rabadán & Chamosa 1997: 297)). En ese orden de cosas, Chamosa (1992: 5) explica que “la mayoría de los textos traducidos [...] a partir de [textos de partida][...] que son poemas comparten esa condición de no ser traducciones poéticas, de no ser poesías en la lengua de llegada”³⁵. En todo caso, no está dentro de los límites de esta investigación el determinar el grado poético de las traducciones ni el discriminar el estudio de unos textos en detrimento de otros ateniéndonos a ese tipo de criterios.

Tanto Chamosa (ibíd.: 21) como Pascual Garrido (2001: 564) apuntan a una evolución progresiva en las normas de traducción de poesía, plasmándose este cambio en última instancia en el aspecto formal que adoptarán los poemas. Durante el siglo XX, se habría producido una transición de un modelo en que la traducción se toma como sustituto del texto original en la cultura meta a otro en que el texto traducido hace las veces de intermediario entre el lector y el texto original, función que Roberts (1992: 8) define como: “helping the reader penetrate the original text through its translation”. Este aspecto se pone de relieve en muchos textos traducidos a través de su presentación

³⁴ A este respecto, Santoyo (1990: 41) explica que para que “un producto [...] en [...] un polisistema literario resulte *también literariamente equivalente* al texto original [...]” la única alternativa posible es la re-creación. Para Gallegos Rosillo (1997: 25) esto presupone que “el traductor ha de ser también un verdadero poeta”.

³⁵ Gallegos Rosillo (1997: 21, 23) señala que para que un texto traducido sea considerado verdadera poesía, ha de tener en consideración la preponderancia que en buena parte de la creación poética tiene la forma sobre el contenido. En casos extremos, esto podría llevar a la imposibilidad de la traducción como tal, por lo que las únicas vías de actuación posibles serían la adaptación o la recreación de un texto con una función equivalente en la cultura meta.

bilingüe³⁶. El cambio al que acabamos de aludir se refleja desde un punto de vista formal en la transición que se experimenta durante el período que estamos estudiando de un tipo de traducción en que destacan elementos poéticos formales como el ritmo o la rima a un tipo de traducción *semántica*, en que el aspecto formal no es lo más importante³⁷, por lo que es frecuente el empleo de la traducción en prosa³⁸ (*nil-form solution* en terminología de Holmes).

Habiendo ya establecido como objetivo primordial el determinar las normas de traducción de poesía en el período meta, serán las características particulares del objeto de análisis, el texto poético, las que determinarán el rumbo que seguirá la investigación.

³⁶ Esta circunstancia constituye una diferencia fundamental entre la traducción de prosa y la de poesía versificada (Gallegos Rosillo 2001: 78). En este sentido, Martínez de Merlo (1997: 46) aboga por que las traducciones *funcionales*, aquellas que “pueda[n] ir ayudando al lector en el rastreo del original”, sean “inexcusablemente bilingües”. Gallegos Rosillo (2001: 78, 79), si bien destaca también el carácter positivo de estas ediciones, indica que el acompañar a la traducción con el texto original sería más que nada una “medida protectora” tomada por los traductores para *curarse en salud* ante las dificultades propias del texto poético y las exigencias del público lector. En cualquier caso, durante el período meta existe un claro incremento en el volumen de publicación de traducciones de poesía lírica en edición bilingüe, tal y como se describe en detalle en un apartado posterior y se ha podido constatar para las traducciones al español de poesía en inglés a través del análisis del Catálogo TRACEpi (1939-1983).

³⁷ Cynthia Bitter (1998: 123) explicita la relación existente entre la forma del poema y la búsqueda de una traducción *semántica*: “If meaning is not altered there is inevitably an alteration in rhythm or rhyme and [...] the truer the translation to the meaning, most probably the less the translation will resemble poetry”. Lefevere (1975a: 387) alude al mismo tema al estimar que en las traducciones en que se da prioridad a los elementos métricos “rhyme and metre reveal themselves as tyrannical forces and many important features of the original have to be sacrificed to their demands”, mientras que en las versiones en prosa el traductor “has to abandon his attempt at primarily rendering its metre in the target text”.

³⁸ Gallegos Rosillo (1997: 24) comenta que, si bien a veces aparecen publicaciones de este corte, “no se admite [la] [...] traducción [de poesía lírica] en prosa”, refiriéndose con esto a una prosa *convencional*, con saltos de línea arbitrarios. Distingue éstas de las traducciones en prosa que adoptan forma de verso, es decir, prosa escrita en líneas truncadas, en las que “el traductor no pretende normalmente componer poesía sino transmitir un mensaje”.

3. EL CONTEXTO RECEPTOR: ESPAÑA (1939-1983)

3.1. POLÍTICA Y ECONOMÍA

Al término de la Guerra Civil, el régimen trató de fortalecer su autoridad eliminando o silenciando a todos los elementos afectos a la República³⁹, lo que llevó a encarcelamientos masivos, inhabilitaciones a nivel laboral, y al éxodo de cientos de miles de republicanos (Payne 1992: 83, 84). A la continuidad del régimen contribuyeron las disensiones internas de la oposición en el exilio y el miedo latente a otro enfrentamiento fratricida (ibíd.: 120). En el interior tampoco se llegó a dar un gran movimiento contrario al régimen, especialmente debido a la carestía existente entre la población, preocupada más por la supervivencia que por la configuración política del país.

En términos económicos, el balance de la guerra había sido desastroso. Sólo se llegó a recuperar los niveles de renta e industria de la República a principios de los cincuenta (Tussell 2004a: 655, 659). A las deudas contraídas durante la Guerra Civil se unieron la pérdida de oportunidades económicas durante la II Guerra Mundial al no mantener una postura neutral (ibíd.: 633, 642, 643) y la exclusión de programas de ayuda como el Plan Marshall, que hubieran acelerado la recuperación económica (Preston 1994: 710). Para paliar la situación, el régimen llevó a cabo una política autárquica, con un férreo control estatal que afectaba tanto a la población como a la industria, lo que frenó el desarrollo económico (Moradiellos 2000: 82; Tussell 2004a: 645, 650).

³⁹ Esta persecución sistemática se extendió a todos aquellos elementos que estuvieran relacionados con el liberalismo democrático. El franquismo, más que una ideología definida, sólo admite una definición en términos negativos: antiliberal, antibolchevique y antimasonería, por lo que su carácter es indefectiblemente represivo y *corrector*, lo que se manifiesta en términos políticos en su decidido intervencionismo en todo ámbito de la vida nacional (Monleón 1995b: 7).

En el plano político, la influencia de Falange, así como la ayuda prestada por los países fascistas al bando nacional durante la guerra, forjó una afinidad hacia éstos. No obstante, no se llegará a dar una *fascistización* importante en el régimen, ya que “el único punto de integración era la voluntad y el poder absoluto de un militar” (Llera 1994: 137). Durante estos años ya se darán muestras de la tendencia de Franco a establecer un equilibrio de fuerzas entre las diferentes *familias* del régimen por el que el General verá reforzada su posición con cada cambio de gobierno (Payne 1992: 89).

La II Guerra Mundial brindaba a Franco la oportunidad de colmar sus aspiraciones imperialistas en África, por lo que se alineó en repetidas ocasiones con los países del Eje buscando ayuda para llevar a cabo dicho plan (ibíd.: 98, 99). Tal conveniencia se vio plasmada en las posturas de *no beligerancia* y neutralidad entre las que osciló el régimen durante estos años ante la reticencia germana a aceptar los términos de Franco y la presión de los Aliados (Llera 1994: 152, 153). El balance fue claramente negativo tras la victoria de los últimos, que impusieron un clima de hostilidad hacia cualquier régimen relacionado con el legado fascista. Esto llevaría al aislamiento de España a nivel internacional, concretado en el veto a la entrada en la ONU el 19 de junio de 1945, su expulsión “de todos los organismos internacionales” (Tussell 2004a: 618, 632) y en la retirada de embajadores (Moradiellos 2000: 96).

Ante tal tesitura, el régimen llevaría a cabo un intento de lavado de cara basado en una serie de Leyes Fundamentales⁴⁰ que suavizaran su carácter autoritario y en la aserción de su identidad católica y anticomunista. Asimismo, se promocionó el contacto con los países latinoamericanos a través de la cultura (Llera 1994: 246, 247), así como con el mundo árabe (Payne 1992: 93). En noviembre de 1950, gracias al clima de Guerra Fría imperante, la ONU aprobaba el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con España, si bien éste ya era efectivo años antes en el caso de países como Gran Bretaña y Francia (Tussell 2004a: 622). De esta manera se dejaba la puerta abierta a la entrada progresiva en diferentes organismos internacionales, lo que pondría fin al aislamiento.

⁴⁰ Muchas de éstas no verían la luz dada la naturaleza reaccionaria del régimen. Entre las que sí se materializarían están el Fuero de los Españoles, aprobado el 16 de julio de 1945 (BOE 18-VII-1945), carta de derechos que contenía en su redacción una seria limitación a los mismos (Tussell 2004a: 563), y la Ley de Sucesión (BOE 27-07-1947), que hacía del de Franco un puesto vitalicio (Llera 1994: 270, 271). El Fuero del Trabajo (BOE 10-III-1939), la Ley de Cortes (BOE 19-VII-1942) y la Ley de Referéndum Nacional (BOE 24-X-1945) completan estas disposiciones (Payne 1992: 136).

Esta tendencia continuará durante los siguientes años. En 1953 se firman sendos acuerdos con el Vaticano y Estados Unidos, lo que aceleraría la incorporación definitiva de España a la escena política internacional, que llegará con el ingreso en la ONU, el 15 de noviembre de 1955 (Payne 1992: 163, 165). En política interior se produce un intento de institucionalización del régimen protagonizado por el secretario general del Movimiento, José Luis Arrese, por el que la Falange saldría reforzada (Tussell 2004b: 76). Sus esfuerzos se toparían con la oposición de todas las *familias* del régimen, lo que forzó un cambio ministerial masivo en febrero de 1957 por el que el Partido perdería gran parte de su peso específico en el Gobierno (Payne 1992: 174, 175).

Para 1962, era menester que se abriera el debate sobre las posibilidades existentes para la continuidad del régimen tras la muerte de Franco (Preston 1994: 865). Asimismo, existía la necesidad apremiante de ofrecer una imagen más liberal tras el rechazo a la petición de ingreso en el Mercado Común Europeo por razones políticas. Los cambios más importantes se dieron a nivel económico, forzados por la precariedad existente, que a principios de los 60 era insostenible (Tussell 2004b: 110, 111). La situación obligó a ampliar el margen de maniobra por medio del Plan de Estabilización de 1959 y los denominados Planes de Desarrollo (Payne 1992: 186-188). Los resultados fueron prácticamente inmediatos, con un crecimiento industrial a comienzos de los sesenta superior al del resto de Europa, lo que se tomó como el mayor logro del régimen y un seguro de vida para la continuidad de Franco en el poder⁴¹ (Llera 385, 386).

A nivel social, aparecen nuevos elementos de oposición al régimen procedentes del interior. Se empiezan a ver movimientos huelguísticos, a veces de proporciones considerables, a los que se unen diversas movilizaciones universitarias. Ambos fenómenos, si bien representaban un peligro ínfimo, forman parte del nacimiento de un verdadero movimiento de oposición al régimen, que alcanzará su punto culminante durante la última década de Franco en el poder (Moradiellos 2000: 123).

⁴¹ La recuperación económica no hubiera sido posible en ningún caso sin las inversiones extranjeras (Tussell 2004b: 171), la fuerte inmigración registrada en los 50 y 60 (ibíd.: 172, 173) y los dividendos que proporcionaba el turismo incipiente (Llera 1994: 391).

Al comienzo del último decenio del régimen, el crecimiento industrial siguió siendo vertiginoso⁴², lo que sirvió de catalizador de un cambio no menos importante en la sociedad española⁴³. El éxodo masivo a las ciudades (en especial a las grandes urbes) y la alta incidencia de la emigración derivaron en una urbanización intensa (Payne 1992: 189). La renta *per cápita* aumentó de forma considerable, por lo que se dio un incremento sustancial en el poder adquisitivo de los españoles (Tussell 2004b: 178, 201, 202).

Dentro de estas transformaciones sociales se encuadran las que se dieron en la Iglesia Católica española a raíz del relevo generacional. Así, de ser un organismo fuertemente ligado al régimen, pasó a ser portavoz de las reivindicaciones sociales, promoviendo una mayor flexibilidad en materia sindical y el derecho a huelga, y abogando por reformas legislativas para ampliar el margen de libertad. Este cambio de postura fue tomado como un acto de traición desde el régimen, lo que se traduciría en represalias contra los desafectos (ibíd.: 215-217; Llera 1994: 500, 501).

Como consecuencia del creciente anacronismo de la configuración política en España, aumentaría también la hostilidad social hacia el régimen, que se reflejará en un mayor grado de unidad dentro de la oposición política del interior y una incidencia huelguística laboral y estudiantil claramente superior a la de décadas anteriores (ibíd.: 426). A esto se uniría el terrorismo de ETA, lo que, en conjunto, llevó a la imposición de “tres estados de excepción [...] entre 1968 y 1970” (Tussell 2004b: 246), últimas muestras de fuerza del franquismo.

Precisamente durante estos años se produce la progresiva retirada de Franco de la vida política, por lo que delegará el control en el almirante Luis Carrero Blanco, nombrado vicepresidente del Gobierno en 1967. Éste, a su vez, apostaría por un protagonismo mayor de los llamados ministros *tecnócratas*. Característicos de esta época son los constantes tiras y aflojas entre aperturistas y continuistas, que se

⁴² Éste, sin embargo, presentaba asimetrías graves, entre las que están las irregularidades que se daban en la concesión de créditos para la financiación de proyectos industriales, que se hicieron patentes a raíz del escándalo MATESA, el cual puso de relieve las discrepancias existentes en el Ejecutivo y forzó la entrada de un nuevo equipo de gobierno (Llera 1994: 468, 476, 477).

⁴³ Tanto es así, que Payne (1992: 189) comenta: “La auténtica revolución española no fue el fracaso del proyecto colectivista de 1936-1939, sino la transformación social y cultural forjada por la industrialización de los años sesenta y setenta”.

concretarán en algunas medidas liberalizadoras, siempre limitadas en su alcance real⁴⁴. Tras varios intentos de institucionalización del régimen a lo largo de su andadura, por fin se dan pasos en este sentido con la aprobación de la Ley Orgánica del Estado en 1967⁴⁵, en la que se perfilaba una solución monárquica, pero continuista en relación a las instituciones de gobierno vigentes hasta entonces, y la Ley sobre el Movimiento Nacional⁴⁶ (Llera 1994: 444-446). El último estadio en este proceso, cuya resolución habría de esperar veintidós años, fue la elección del sucesor de Franco, que al final cayó del lado de Don Juan Carlos de Borbón. Carrero Blanco, quien en un momento parecía perfilarse como relevo de Franco, se convirtió en víctima de un atentado terrorista de ETA en 1973, con lo que Carlos Arias Navarro ocuparía la presidencia durante los últimos años del régimen bajo un clima de crispación.

Los problemas trascendieron también a nivel internacional. Por un lado, se perdieron los territorios de Guinea Ecuatorial y el Sahara Occidental, dando por concluido el sueño imperialista en África. Por otra parte, seguían los serios problemas para la integración de España en Occidente. Persistían los impedimentos para la entrada en el Mercado Común, que ponían de relieve la falta de derechos fundamentales. A esto hay que añadir la incertidumbre con respecto a la continuidad de un régimen como el de Franco, que se vería aumentada con la caída de las dictaduras en Portugal y Grecia.

Un tercer factor de deterioro del régimen, que se unirá a la oposición internacional y la procedente del interior, será la aguda crisis económica de 1973, agravada en España por la dependencia del petróleo y el regreso de los emigrantes (Tussell 2004b: 337). La recesión no se haría esperar, lo que, unido al desempleo, desencadenaría una oleada de movilizaciones políticas y laborales (Moradiellos 2000: 188). La confluencia de todos estos factores marcaba el final de una etapa sin solución de continuidad y el comienzo de un período de aspiraciones democráticas que ya se había ido perfilando como alternativa al discurso oficial. Sólo hubo que esperar a la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, para que se pusiera en marcha el desmantelamiento del aparato de gobierno franquista y la transición hacia la

⁴⁴ Entre las más importantes, la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 (BOE 19-III-1966).

⁴⁵ BOE 11-I-1967.

⁴⁶ BOE 01-VII-1967.

democracia⁴⁷, que alcanzará uno de sus puntos culminantes con la aprobación de la Constitución Española de 6 de diciembre de 1978⁴⁸.

⁴⁷ Rojas Claros (2007a: 8) explica que “frente al tradicional recuerdo que parece haber quedado guardado en la memoria colectiva de que tras la muerte de Franco se abrieron por fin de par en par las puertas de la libertad, vamos a asistir a un período de especial virulencia conflictiva a todos los niveles, que afectaría también, sin lugar a dudas, al plano cultural”.

⁴⁸ BOE 29-XII-1978.

3.2. CULTURA

El panorama intelectual al terminar la Guerra Civil es desalentador. Por un lado se observa la pobreza cultural derivada del exilio⁴⁹, en muchos casos forzado, y la muerte de un buen número de intelectuales (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 25). Si bien no todos se marcharon, y hubo quien volvió a España con el paso de los años, éstos se encontraban, en la mayor parte de los casos, en una situación de “exilio interior”⁵⁰ (Díaz 1983: 23) en la que repercutía la existencia de una censura previa. A esto hay que añadir la condición de aislamiento cultural de España como fruto de la cruzada en la que el régimen se había embarcado durante el conflicto, y que se prolongaría una vez acabado éste, cuyo fin último era la *asepsia* ideológica.

Dentro de esta misma tendencia se puede encuadrar lo que sucedía en el terreno de la educación, en el que las depuraciones llevadas a cabo en los primeros años de posguerra terminaron con la libre enseñanza impulsada durante la República. El peso de la labor educativa se dejó en manos de la Iglesia, lo que contribuyó al clima de “obsesión [en la] defensa de la ortodoxia” (ibídem). No obstante, con el paso del tiempo, y especialmente a partir de los años cincuenta, se manifestaría un creciente movimiento crítico dentro de la Universidad que constituirá la forma de oposición más visible durante la dictadura ante la incapacidad del sistema para “asimilar e integrar dicha evolución aperturista y liberalizadora” (ibíd.: 85).

Aparte de este papel *corrector* del régimen, se observa también una tendencia a incentivar cierto tipo de cultura oficial, iniciativa que se plasma en diferentes proyectos, como la publicación de revistas. Comenta Mangini (1987: 35) con respecto a estos esfuerzos, que “el régimen pretendía incorporar a los intelectuales a la cultura oficial, no perderlos”. Para ello se vale “de una cohorte intelectual y artística que había combatido en vanguardia contra la república”, formada por “la juventud falangista” y “los conservadores católicos y monárquicos” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 26). Esta labor constituye el primer intento de dirigismo cultural del franquismo, y

⁴⁹ Éste, según el Equipo Reseña (Alcover (coord.) 1977: 16), afectaría a un 80% de la intelectualidad española.

⁵⁰ Hay que notar que algunos autores, incómodos con la paradoja implícita en ese término, prefieren utilizar otros como *insilio* (Aznar Soler 2008a: 4). Naharro-Calderón (1994: 88), por su parte, apunta a lo que considera “el abuso del término «exilio interior» que hoy aparece a salto de mata bajo cualquier pretexto, [por el que] se ha llegado a la completa trivialización del término”.

último, por cuanto se mostraría inviable. El fracaso de esa política forzó al régimen, a partir de los cincuenta, a dejar que la cultura discurriera por sus propios cauces⁵¹ y a conformarse con imponer un control sobre la producción literaria que se daba al margen de su ideario (ibíd.: 27, 93). Un factor añadido que explica el fracaso de la política autárquica del régimen en materia cultural (Blas 1999: 287) lo constituyen las divisiones internas⁵² que se fueron registrando “desde las propias filas del régimen, [por lo que] resultaba poco menos que imposible ceñirse al proyecto unitario” (Monleón 1995b: 8).

A partir de los años cincuenta se empezó a incentivar el acceso de la población española a la cultura a través de medidas concretas. Por un lado, se emplearon los bibliobuses para fomentar la lectura y se hicieron esfuerzos por acabar con el analfabetismo y aumentar el nivel de escolarización infantil. Esta labor se vio reforzada por la ejecución de medidas concretas como la constitución del Servicio Nacional de Lectura⁵³ para el fomento de la cultura a través de la lectura. Por otra parte, diversas iniciativas estatales y privadas ayudarían a promover la creación literaria por medio de una proliferación de premios literarios⁵⁴. Aparte de estas medidas, cabe reseñar que en 1955 se establece de forma oficial un “Día de la Poesía”⁵⁵, que se celebraría anualmente y que incluiría todo tipo de actividades relacionadas con la escritura poética.

Durante los últimos años de la dictadura, al aumento del público lector se une la recuperación económica, que incide directamente en una mayor producción editorial y en el incremento de la capacidad de los ciudadanos para acceder a la cultura. No

⁵¹ Ese aparente aumento de la flexibilidad con respecto a la cultura, frente a la uniformidad propugnada en el período anterior, se explica teniendo en cuenta el contexto histórico y la necesidad acuciante de proyectar una imagen liberal de cara al exterior. En la práctica, las dificultades que sufrió la cultura durante la dictadura evidenciaron “los amagos de apertura con los que el régimen quiso maquillar su política” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 28). El cambio real se produjo con el paso de un modelo de “cultura dirigida” durante los cuarenta a un modelo de “cultura controlada” que se impondría a partir de la década siguiente (ibíd.: 93).

⁵² Sánchez Reboledo (1988: 86) explica, al hilo de las revistas con financiación estatal, que “en muchas de ellas [...] se dieron a conocer muchos escritores que luego figurarían en primera línea de la intelectualidad antifranquista”.

⁵³ Creado en 1947, pero sin actuación efectiva hasta 1950 (BOE 22/08/1950). Su reglamento se aprobaría por Decreto de 4 de julio de 1952.

⁵⁴ Es interesante notar que, en algunos casos, la concesión de un premio oficial, especialmente cuando éste venía avalado por algún sector de la Administración, podría haber mitigado la actuación censoria (Montejo Gurruchaga 2007a: 6, 7).

⁵⁵ Orden de 1 de marzo de 1955 (BOE 16/03/1955). Como se explica en la disposición citada, la medida parte de “la vitalidad de los numerosos grupos poéticos de toda España” y tiene como fin el “concretar de manera simbólica este general ambiente de resurgimiento poético y contribuir con los medios adecuados a que esa espontánea vitalidad encuentre cauce abierto para su mejor desarrollo”.

obstante, esos cambios se producirán sobre todo a nivel cuantitativo, ya que la literatura de consumo y los medios de comunicación de masas acapararán el panorama cultural a partir de los años sesenta y hasta la conclusión del régimen (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 97-99; Alcover (coord.) 1977: 70, 71).

3.2.1. LA PRODUCCIÓN POÉTICA ESPAÑOLA

3.2.1.0. Promociones poéticas

El problema de establecer barreras temporales que sistematicen la producción poética de un período concreto⁵⁶ aparece agravado en la posguerra al “romperse la correspondencia entre las generaciones biológicas y las literarias”⁵⁷ (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 99). En cualquier tipo de clasificación que establezcamos, y teniendo presente el dato que acabamos de reseñar, habremos de tener en cuenta los problemas derivados de la agrupación de poetas en generaciones⁵⁸. El hacer esto supone asumir la enorme distancia temporal que separa la obra de muchos autores, lo que dificulta la descripción del discurso poético en su evolución⁵⁹. Así, José Hierro (1988: 117), al hablar acerca de la segunda oleada de poetas de posguerra, se refiere a ésta como “una segunda promoción”, ya que, según comenta, “no ha habido tiempo [para hablar de generación]. No han transcurrido esos quince años considerados determinantes”⁶⁰.

⁵⁶ No cabe más remedio que asimilar las consecuencias negativas de establecer compartimentos estancos, tales como generaciones o promociones literarias, sobre todo por cuanto aparece oscurecida la evolución de los autores, con frecuencia adscritos a una ideología y sin posibilidad de cambio. La intención con este apartado no es en ningún caso enumerar una plantilla completa de autores destacados durante el período meta, sino establecer los cauces generales por los que discurre la lírica de posguerra, por lo que ese tipo de simplificaciones resultan ineludibles.

⁵⁷ De hecho, José María Valverde (en García de la Concha 1987: 20) llegó a hablar de “dos generaciones del 36, los exiliados y los que no lo fueron”.

⁵⁸ Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres (2005: 139) explican que la división generacional apenas tiene cabida en los estudios sobre otros géneros literarios, pero “aparece y reaparece con fuerza cada vez que se trata de la lírica, aunque, al mismo tiempo, todos o casi todos le niegan la menor validez”. El uso de ese tipo de rótulos se debería más a cuestiones de aceptación popular que a criterios con una base científica clara (Aznar Soler 2008a: 6). Lanz (2005: 21), por su parte, deja notar “El descrédito en que ha caído el método generacional en los estudios literarios más contemporáneos” como resultado de “su reducción metodológica y su aplicación mecánica y de la falta de comprensión de la realidad histórica que ha conllevado dicha aplicación”.

⁵⁹ García de la Concha (1987: 9), de hecho, deja constancia de que “una tozuda insistencia en la aplicación del método generacional [...] ha empobrecido la capacidad de comprensión de buena parte de la historia literaria hispánica de nuestro siglo”.

⁶⁰ Estos quince años se refieren a uno de los ocho factores que estableció Julius Petersen para delimitar una generación (Marias 1989: 130). Con respecto a éstos, Mantero (1993: 46) llega “a la conclusión de que tales postulados no se daban en las dos promociones de posguerra”.

A fin de evitar éstos y otros escollos, para el presente trabajo tomaremos como punto principal de referencia, más que la fecha de nacimiento de los autores, la de publicación de sus obras. Por otra parte, para diferenciar los estadios de la poesía de posguerra utilizaremos como aglutinador el concepto de *promoción poética*. Así, en las siguientes páginas hablaremos de tres grupos diferenciados: una primera promoción de posguerra, una segunda promoción de posguerra, y, encuadrada al final del período, la promoción del 68. Aparte de estos grupos, es pertinente comentar la poesía de autores españoles producida fuera de España.

3.2.1.1. La poesía en el exilio⁶¹

Antes de referirnos a la creación poética en España, es conveniente que tratemos brevemente la situación en el exilio. La Guerra Civil afectó de manera especialmente acusada al mundo de la poesía, por cuanto supuso la salida de España de un buen número de poetas de primer nivel de las generaciones precedentes, entre los que se encontraban Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altoaguirre, José Moreno Villa, Ernestina de Champourcín, y Pedro Garfias. Además de éstos, hay que tener en cuenta a otros poetas más jóvenes que alcanzarían la madurez en el exilio, como Arturo Serrano Plaja, Juan Gil-Albert, Juan Rejano, José Herrera Petere, José María Quiroga Pla y Adolfo Sánchez Vázquez, y a otros, como Tomás Segovia y Luis Rius, que llegarían a la edad adulta fuera de España (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 141).

La importancia tanto en número como en altura literaria de esos autores derivó en que buena parte de la poesía española de posguerra no se gestara en tierras españolas. Algunos autores del destierro asumen para su poesía, al menos en un principio, un papel de mayor relevancia que el de la producida en España, opinión que expresa León Felipe en su poema “Hermano...”, en el que afirma haberse llevado la canción (Díaz 1983: 89). Con el paso de los años las críticas que llegaban desde el exilio van remitiendo ante la evolución que se experimenta en la poesía del interior⁶². Por otra parte, las revistas literarias sirvieron en algunos casos para mitigar la incomunicación entre los poetas en España y en el destierro (Mangini 1987: 44).

⁶¹ A los autores que se incluyen bajo este epígrafe habría que añadir la obra de poetas como Miguel Hernández, que tuvieron que vivir en una situación de *exilio interior* debido a su encarcelamiento.

⁶² El propio Felipe (en Díaz 1983: 89) lo reconocerá en 1958 al manifestar: “Nosotros no nos llevamos la canción”.

Con respecto a la lírica⁶³ creada fuera de España, podemos notar que en la mayor parte de los casos los sentimientos que se destilan en los poemas de los exiliados son los de tristeza, rabia y nostalgia por la España que han dejado atrás, si bien el grado en el que aparecen incorporados éstos y el compromiso social y político en su obra es variable de unos autores a otros (Correa 1980: 17). Lo que sí se puede observar en ellos al cabo de los años es una progresiva asimilación de los elementos nativos de las tierras en las que recalarán (en la mayor parte de los casos, Latinoamérica), y un mayor grado de protesta ante la evidente permanencia del régimen de Franco al concluir la II Guerra Mundial (García de la Concha 1987: 257). No obstante, el compromiso poético más serio, sobre todo por las circunstancias en que se forjaría, habría de llegar desde la propia península.

3.2.1.2. Primera promoción de posguerra: rehumanización poética y poesía social⁶⁴

La salida de todos estos referentes poéticos en la España de la inmediata posguerra llevó a hablar de una generación sin maestros (Vázquez Montalbán 1988: 129), ya que no podía contar ni con el magisterio de una gran parte de los autores que los precedían⁶⁵ ni con su obra, puesto que “sus composiciones y libros de posguerra tardaron muchos años en llegar a España y fueron aquí conocidos con intermitencias y de manera muy limitada” (García de la Concha 1987: 253). Tampoco se disponía de una aportación decisiva del panorama poético europeo, del que apenas se recibía influencia. Por primera promoción de posguerra nos referiremos a aquellos poetas que alcanzan la madurez literaria en las décadas de los cuarenta y cincuenta, especialmente en la primera mitad de esta última. La producción poética de estos autores, dada la coyuntura política y social, termina inevitablemente dividida en dos frentes principales, a los que

⁶³ La lírica se ha convertido desde el siglo XX en la forma poética dominante, hasta tal punto que prácticamente existe una identificación total entre lírica y poesía (Myers & Simms 1985: 172). Por ese motivo se utilizan ambos términos indistintamente en este apartado, aunque en la sección sobre el análisis del Catálogo TRACEpi (1939-1983) se realizan las distinciones pertinentes para diferenciar los datos relativos a cada una de las categorías poéticas.

⁶⁴ Denominación polémica donde las haya. Mangini (1987: 36) explica que el término “social” que acompaña a “poesía” se usó como eufemismo de “política” o “comprometida”.

⁶⁵ Los que sí se quedarán serán Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, cuyo grado de influencia en la poesía de posguerra fue desigual, destacando los dos primeros (Rubio & Falcó 1981: 32, 33; Hierro 1988: 113)

Dámaso Alonso asignaría los rótulos de *poesía arraigada*, y *poesía desarraigada*⁶⁶ (Correa 1980: 10).

Por un lado, nos encontramos con la poesía de los poetas afectos al régimen, o *arraigados*, fundamentalmente relacionados con Falange, y que escribirán en revistas como *Escorial* y, posteriormente, *Garcilaso*. Estos autores ven la victoria de Franco como una oportunidad histórica y esperanzadora y, a falta de referentes poéticos en la España inmediata y con el aislamiento internacional de telón de fondo, fijan la vista en el pasado poético, en el Renacimiento y el Siglo de Oro. Su estilo se engloba dentro del neoclasicismo, con un uso prominente de “los temas tradicionales y las formas tradicionales” (Hierro 1988: 112), y su poesía incorpora en muchos casos un tono intimista, “que rápidamente dominará la temática y las formas expresivas del grupo, denunciando un principio de desilusión tras el momentáneo fervor nacionalista” (Rubio & Falcó 1981: 31). Entre estos poetas se encuentran Luis Rosales, Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco.

En el otro frente estarán aquellos autores que, ya sea por creencias políticas o por pura incapacidad para comprender el desastre de la guerra, muestran su desesperanza. Con el paso del tiempo, se puede hacer constar una transición dentro de este grupo desde una posición de angustia existencial y religiosa a otra de protesta⁶⁷. Dentro de esa evolución, un hito durante esta época será la publicación en 1944 de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, que marca la culminación de una corriente rehumanizadora opuesta al esteticismo cultivado por los *garcilasistas*, y que resulta de importancia capital como obra que catalizará todo el fenómeno social de la poesía de la época (Mangini 1987: 35; Carnero 2004: 643-645). En ese mismo año se publica otra obra de relevancia de un compañero de generación de Alonso, *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, clave en la formación de varios poetas jóvenes de la siguiente promoción (Rubio & Falcó 1981: 33).

⁶⁶ Esta clasificación atiende a una simplificación necesaria. Cabe señalar que muchos de los autores que empiezan escribiendo desde las líneas de la oficialidad, terminarán renegando de ese proyecto. Así, Mangini (1987: 33) agrupa a los intelectuales disidentes durante la dictadura en dos grupos: por una parte, los *rojos* (aquellos que durante la Guerra Civil y la posguerra se opusieron a Franco) y, por otra, los *rebeldes* (término con el que designa a aquellos que inicialmente creyeron en las bondades del régimen, pero fueron perdiendo fe en él, cuyo ejemplo paradigmático es Dionisio Ridruejo). Dentro de los *rojos* establece una subdivisión por la que distingue entre aquellos que tenían una militancia política activa como socialistas y comunistas y otros que simplemente simpatizaban con sus ideales.

⁶⁷ Este hecho queda patente en la obra de autores como Blas de Otero e incluso Celaya, quien “comienza con unos poemas de carácter esteticista anteriores a la guerra” (Hierro 1988: 114, 115).

Otro acontecimiento que pone más de relieve la importancia de 1944 en lo que a la poesía española se refiere⁶⁸ es la publicación de *Espadaña*, revista leonesa en cuyas páginas escriben, entre otros, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. La creencia expresada por Celaya (en Correa 1980: 26) en la poesía como “un arma cargada de futuro”, en tanto que herramienta útil para el cambio social, lleva a estos autores a desdeñar el lenguaje poético empleado por los *garcilasistas*⁶⁹ (Carnero 2004: 649). Lo que se pretende en esta poesía es “sobre todo la eliminación de todo aquello que había sido mera belleza de expresión, innecesario recargamiento” (Hierro 1988: 117) y la adopción de un tipo de lenguaje con el que poder hablar al pueblo de igual a igual. La poesía de estos autores, con su afán por desvincularse de esa estética oficial, opta en muchos casos por la vía del tremendismo, en que hacen acto de aparición el “grito, expresiones desgarradas y violentas, imágenes desorbitadas, aspereza [y] crispación” (Martínez Fernández 2005: 144). Todos los factores mencionados sirven de coadyuvantes para que en los años cincuenta ya se pueda identificar un tipo de poesía claramente social como la forma de creación lírica predominante⁷⁰.

No obstante, y para no caer en un maniqueísmo fácil, debemos señalar de forma breve varios grupos de poetas que no se corresponden con ninguno de los ya mencionados. Coinciden en su rechazo del poema “como instrumento para la acción social inmediata” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 121), y constituyen en cierto modo el nexo de unión de la lírica de posguerra con el vanguardismo y el modernismo anteriores. El primero de éstos será el surrealismo, que encuentra en Miguel Labordeta su máximo exponente, quien publicará en 1948 el que algunos considerarán el libro más importante de los cuarenta, *Sumido 25* (Rubio & Falcó 1981:

⁶⁸ A todos estos hechos hay que añadir la publicación de las revistas *Corcel* (1942-1949) y *Proel* (1944-1947), en las que escribirán miembros de la llamada *Quinta del 42* como José Hierro y José Luis Hidalgo, además de *Postismo* y *Poesía* (Rubio & Falcó 1981: 33).

⁶⁹ Esa confrontación no se corresponde con la totalidad de autores que publican en *Espadaña*. Como en la gran mayoría de revistas poéticas de la época, se da cabida a autores de tendencias poéticas bien diferenciadas (Martínez Fernández 2005: 139). Así, no parece fuera de lugar el que Novo (1990: 134) afirme que “es falsa la reducción de [aquella situación][...] al enfrentamiento de garcilasistas y espadañistas”.

⁷⁰ Desde un punto de vista temático, Carnero (2003: 654) delinea ocho características principales que definen a este tipo de poesía: “(1) references to the Spanish Civil War [...]; (2) reports of the repressed voice of a discontent people; (3) a satire of figures who fall into line with Franco’s policies [...]; (4) solidarity with the working class [...]; (5) a push for political struggle [...]; (6) direct and active political agitation [...]; (7) Spain itself [...]; (8) international affairs, a phenomenon which [...] consists of attacking technocratic capitalism and American imperialism as a show of solidarity with other repressed people”.

51), y dentro de cuyos parámetros también escriben José Luis Hidalgo, Gabino Alejandro Carriedo y Juan Eduardo Cirlot. En segundo lugar, nos encontramos con los escritores cordobeses vinculados a la revista *Cántico*, Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier y Manuel Álvarez Ortega entre otros, que cultivan una poesía intimista y vinculada a algunos de los autores del 27. Por último, hablar de un fenómeno singular dentro de la creación poética española impulsado por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, el Postismo, que surge al mismo tiempo como reacción ante la estética oficial y como reforma del Surrealismo y sirve de nexo entre la poesía creada en España y las vanguardias europeas (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 356).

3.2.1.3. Segunda promoción de posguerra: hacia un nuevo modelo de lo social

A mediados de los años cincuenta se da a conocer una nueva promoción poética que alcanzará la madurez creativa a lo largo de los sesenta⁷¹. Entre los que figuran en la nómina de la misma están Claudio Rodríguez, Carlos Murciano, Carlos Barral, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Juan García Hortelano, Francisco Brines y José Ángel Valente, la mayoría de ellos ganadores de premios literarios como el Boscán o el Adonáis. Entre éstos se puede observar una polarización geográfica clara con dos ejes poéticos fundamentales: por un lado, la llamada Escuela de Barcelona, a la que pertenecen, entre otros, Barral, Gil de Biedma y Goytisolo, formada en gran medida gracias a la influencia editorial sobrepujante de Carlos Barral y a la presión ejercida desde antologías y colecciones; por otro, todos aquellos poetas vinculados, ya sea por nacimiento o por ejercicio de su actividad creativa, a Madrid, como Valente, Brines y Rodríguez⁷² (ibíd.: 646-649).

En conjunto, estos autores son partícipes de buena parte de los presupuestos poéticos de la promoción anterior, pero rompen con algunas de sus bases. Consideran que se necesita realizar un giro en “la retórica, [el] [...] adoctrinamiento y [...] las

⁷¹ No faltan críticas que señalan lo artificial que resulta el agrupar a todos estos autores. Entre los detractores aparecen incluso nombres de poetas que integran la promoción, caso de Caballero Bonald (Bregante 2003: 357, 358).

⁷² Mención aparte merece un poeta de contrastada entidad literaria como Antonio Gamoneda quien, a pesar de haber sido incluido con frecuencia en las filas de esta promoción, ha llevado a cabo un esfuerzo consciente por desvincularse de cualquier movimiento poético, situándose en la periferia del panorama poético, incluso geográfica, al permanecer en León (Bregante 2003: 326).

buenas intenciones palmariamente expresadas” de los autores que los precedían (ibíd.: 118). Así, durante este período, aunque no desaparece la poesía social, sí se redefinen sus términos⁷³, ya que se abandona lo social como tema. De esta manera consiguen superar el problema que había planteado la poesía social anterior: la subordinación del lenguaje poético a la dimensión histórica, que había llevado a un empobrecimiento del mismo. Su poesía es social en el sentido de que “tienden a expresar en sus poemas [...] experiencias sociales propias o tipificadas” (Rubio & Falcó 1981: 69).

La intención realista se mantiene, en la mayoría de los casos, durante los sesenta, pero cambia el sentido que se da a ésta. Frente a la que se desarrolla en las filas de la promoción anterior, la lírica que cultivarán los nuevos poetas será “una poética narrativa, de tono menor [...], cotidiano” (ibíd.: 65, 66). El poema deja de estar orientado exclusivamente hacia cierta forma de realidad externa impuesta por la lírica social anterior y empieza a justificarse por sí mismo, lo que representa una forma de crítica implícita a la retórica precedente que alcanzará su máxima expresión durante los setenta con el auge de la metapoética. Así, se abandonan las formas del tremendismo de la poesía social anterior por un lenguaje que utiliza la ironía “como forma de percibir y expresar la propia realidad” y como reflejo de una mala conciencia debida a la lucha por medio de la poesía contra un sistema del que forman parte, puesto que muchos de ellos, en particular los del grupo de Barcelona, pertenecen a la burguesía acomodada (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 117, 118, 651, 656; Mangini 1987: 113).

Entre los autores de las dos promociones se llegó a establecer una distinción fundamental, y que tiene que ver con la concepción de la poesía como comunicación o como conocimiento. La noción del acto poético como comunicación se había planteado por medio de Vicente Aleixandre en 1944 y se asimilaría como la forma de ver el proceso de creación poética de la primera promoción de posguerra. En particular, ésta era la visión que compartían aquellos autores que cultivaban la poesía social, en cuanto éstos utilizaban la lírica como vehículo de comunicación entre poeta y lector. Será Carlos Bousoño quien plantee por primera vez en 1952 la idea del proceso de creación poética como conocimiento, es decir, como proceso de descubrimiento

⁷³ Si nos remitimos a la terminología usada por Martínez y Hernández y Ortega Carmona (1993: 9), éstos distinguen entre *Lírica Política intencional*, o militante, y *Lírica Política funcional*, aquella cuya politización está estrechamente vinculada al contexto social. Si bien es común encontrar intencionalidad en la poesía social de la primera promoción, se produce una transición hacia una poesía social de corte funcional en la segunda.

anterior a cualquier tipo de comunicación. La poesía serviría de este modo de herramienta para la revelación “de una experiencia que permite al poeta y al lector caer en la cuenta de lo que era oscuro y estaba silenciado” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 654). Los autores de la segunda promoción sostendrán en conjunto esta premisa⁷⁴, si no en todos los casos por convicción, sí por conveniencia editorial (Talens 1995: 66, 67).

Todos estos rasgos ponen de manifiesto una transición que se iba dando dentro de la escritura poética de posguerra. A pesar de que se mantenía la vertiente social por imperativo de las circunstancias históricas en que escriben estos autores, se nota un distanciamiento cada vez mayor de los presupuestos estéticos que habían caracterizado una poesía social que iba dando muestras claras de agotamiento. Esta evolución alcanzará su punto culminante con la llegada de una nueva *hornada* de autores que, habiendo nacido después de la Guerra Civil, no estarán sujetos a los mismos condicionamientos históricos.

3.2.1.4. La promoción del 68⁷⁵: el fin de la poesía de posguerra

A raíz de la publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, se empieza a hablar de forma clara de un grupo lírico nuevo que rompe con la retórica de buena parte de los autores de posguerra, especialmente con la llamada literatura social. Los nueve escritores que recoge la antología de Castellet son Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Antonio Martínez Carrión, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Leopoldo María Panero, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, y Ana María Moix, a los que habría que añadir, para conformar la nómina de poetas de esta promoción, los nombres de otros autores como Antonio Colinas, Jenaro Talens, Ramón Irigoyen y Jaime Siles. El cambio que se da en su obra no es ni mucho menos espontáneo o abrupto, sino que se desarrolló dentro de las líneas maestras que marcaba la evolución de la lírica de posguerra. A lo largo de los sesenta ya se había constatado el desgaste de un modelo realista que, al acaparar la

⁷⁴ Entre éstos, Carlos Barral, quien en 1953 publica un artículo en *Laye* con el contundente título “Poesía no es comunicación” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 116, 117).

⁷⁵ Fecha sobre la que se articula la obra de estos autores, y que tiene como telón de fondo, a nivel político-cultural, los incidentes de Mayo del 68 en Francia y, a nivel poético, la publicación de la *Antología de la nueva poesía española*, editada por José Batlló, en la que ya se recogen textos de José Miguel Ullán, Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán (Rubio & Falcó 1981: 72). Otros autores, al referirse a este grupo de poetas, optan por el término “promoción de los setenta” (Mantero 1993: 46).

escritura poética de posguerra, había impuesto sus limitaciones sobre el lenguaje poético (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 118, 119).

La nueva promoción, que aparecerá a finales de la década de los sesenta y se consolidará a lo largo del decenio siguiente, representa el último peldaño dentro de esa tendencia, marginando de forma definitiva lo social y poniendo cierre a la poesía que se venía desarrollando en la posguerra. La preocupación estará centrada a partir de ese momento “en la literatura, y no [en] [...] asuntos “ajenos” a ella” (Monleón 1995b: 9). Lo que destaca en los poemas de los denominados poetas *novísimos*⁷⁶ es el componente estético, la recuperación de un lenguaje dedicado a fines exclusivamente artísticos que no aparece sujeto a consideraciones de corte histórico ni a cierto tipo de responsabilidad social (Alcover (coord.) 1977: 81).

A estas alturas, se había demostrado sobradamente el fracaso de la poesía social como instrumento revolucionario⁷⁷, y se culpaba a este tipo de lírica del empobrecimiento del lenguaje poético⁷⁸ (Mangini 1987: 122), que se entendía ahora “como [un] medio insuficiente para lograr una aproximación a la realidad” (Barella 1983: 72). Ante esta situación, la idea que se recoge en la poesía de la nueva promoción es: “el sentimiento de inutilidad de la literatura, de la poesía, la pérdida de la fe en el valor activo de la palabra poética” (Rubio & Falcó 1981: 76). Debido a esto, no aparecerá ningún tipo de vocación realista o social en buena parte de la obra de estos

⁷⁶ Con respecto a esta denominación, Jenaro Talens (1995: 67-69) apunta a lo inadecuado de la misma, y señala la influencia decisiva de diferentes estrategias publicitarias como medio de creación de una identidad unitaria y sin fisuras ante la disparidad de criterios que, en realidad, manejaban los miembros de dicha “promoción”, en cuya nómina, dicho sea de paso, habría que incluir a muchos más autores que los recogidos por Castellet. Algunos de estos mecanismos consistieron en la desaparición en ulteriores antologías de “los planteamientos más radicales, ideológica y políticamente hablando, de Vázquez Montalbán y Leopoldo M. Panero” (ibíd.: 73), a fin de homogeneizar la identidad del grupo, y el “enfrentamiento entre los representantes de la llamada generación de los 50 y los novísimos” (ibíd.: 67), que establecía ambas promociones como agrupaciones uniformes radicalmente opuestas en sus principios poéticos. La cuestión de fondo queda resumida por Talens (1995: 75) del siguiente modo: “El problema aquí es, de nuevo, la consideración del desarrollo histórico como un proceso de sucesión lineal en vez de como una interrelación de discursos co-presentes que se interinfluyen mutuamente”.

⁷⁷ Precisamente, uno de los defensores acérrimos del papel de la poesía como elemento de cambio social, Gabriel Celaya (en Mangini 1987: 163), terminará reconociendo en 1971 que “no se puede escribir hoy como se escribía ayer por la sencilla razón de que las circunstancias han cambiado”. Por su parte, Jose María Castellet afirmaría tiempo después de publicar su antología que aquella había sido “una doble intención literaria de principios: que el franquismo había terminado y que, con él, también la poesía como arma de combate” (Bregante 2002: 669, 670).

⁷⁸ Esto se debe a que “la *Lírica Política*, en la mayoría de los casos, está más al servicio de fines *extra-artísticos*. A ellos se subordinan los recursos poéticos” (Martínez y Hernández & Ortega Carmona 1993: 27). Ya en los sesenta, Manuel Vázquez Montalbán (1988: 128) constataba este hecho cuando hablaba de “la pesadilla estética” que había surgido a raíz de la llamada literatura social.

autores⁷⁹; la única marca de realidad que se dará en su poesía será la impuesta desde el propio poema.

Lo que intentarán será, en muchos casos, recuperar el lenguaje poético, que había caído en el olvido por las urgencias históricas de la posguerra. A este respecto, rescatarán el interés por la poesía anterior a la guerra y el lenguaje poético vanguardista, que habían quedado restringidos a una escasa minoría en la poesía de décadas anteriores. Aparece también en buena parte de su obra un cierto gusto por la estética *camp*⁸⁰ y un claro influjo de los medios de comunicación de masas (Barella 1983: 70; Lanz 2005: 26). Con la llegada de estos autores se constata además el efecto en la poesía del proceso de apertura de fronteras que, en lo que a la cultura se refiere, se vino registrando desde los sesenta, ya que “la nueva sensibilidad se halla abierta a la presencia de poetas extranjeros como Eliot, Ezra Pound, Gottfried Benn, y algunos de los pertenecientes a las más modernas tendencias norteamericanas” (Correa 1980: 34), como los autores de la generación *beat* (Demicheli 2002: 53). La transición en la poesía, como en otras parcelas de la sociedad, se adelantaba en varios años a la producida en política tras la muerte de Franco.

3.2.2. LA EDICIÓN DE POESÍA

Las penurias económicas durante la posguerra pasaron factura al mundo editorial, haciendo del libro un artículo de lujo, con la consiguiente reducción drástica del consumo. La falta de liquidez afectaba también a las editoriales, mientras que “los talleres de impresión carecían del utillaje necesario” (Escolar Sobrino 1998: 309). Con todo, el mayor problema al que se tuvieron que enfrentar los editores en la inmediata

⁷⁹ José Hierro (1988: 120, 121) considera que el componente social, lejos de estar restringido a una promoción o período concretos, es una constante en la historia de la literatura, y aparece como tal en la poesía de alguno de los llamados poetas novísimos, si bien “remozada, con un aire irónico, sonámbulo, tierno, también dramático”. De hecho, Vázquez Montalbán (1988: 132) separa a los autores de esta promoción según dos tendencias que siguen en su obra. Por una parte habla de “un extremo totalmente esteticista” y, por otra, de los “que teníamos una mirada política que no podíamos ignorar y la tratábamos de integrar dentro de nuestra literatura”. No obstante, el propio autor reconoce que no ha habido un equilibrio entre ambas fuerzas, ya que la primera “ha sido la tendencia dominante durante los 70” (ibíd.: 135). Siguiendo esta última idea, Guillermo Carnero (2004: 654), otro *novísimo*, establece el período de vigencia de la poesía social desde mediados de los cuarenta hasta finales de la década de los sesenta, apuntando al giro que se experimenta en la poesía creada con posterioridad a esa fecha.

⁸⁰ Término, sin duda, de definición esquiva. Meyer (1994: 1) intenta delimitarlo al explicar que “Camp is not simply a ‘style’ or ‘sensitivity’ as is conventionally accepted. Rather, what emerges is a suppressed and denied oppositional critique embodied in the signifying practices that processually constitute queer identities”. Según McMahon (2006: 14), se distingue de la ortodoxia literaria por medio de tres principios estéticos: “camp prefers transparent *artifice* (exhibitionism) over discreet guile; prefers *flippancy* over seriousness (or *style* over content); and prefers *excess* (exaggeration) over minimalism”.

posguerra fue, muy probablemente, la falta de papel, cuyo reparto estuvo sujeto a serias restricciones⁸¹ por parte de un régimen que daba trato preferencial a la publicación de material propagandístico⁸². Todos estos factores contribuyeron a que los niveles de publicación se mantuvieran muy por debajo de los registrados antes de la Guerra Civil.

Dadas las serias limitaciones a que estaban expuestas las editoriales españolas, la calidad ínfima de los libros debida al uso de papel de baja calidad para paliar la escasez y la censura previa, buena parte del mercado editorial español se trasladó a Latinoamérica, en particular, a México y Argentina (Bayo 1991: 15). José Ruíz-Castillo Basala (en Armas 1982: 110) explica que, al igual que muchos de los escritores españoles en el exilio, como Alberti, Salinas y Guillén, “los grandes autores extranjeros contemporáneos preferían contratar con los editores hispanoamericanos las traducciones de sus libros para liberarlos de la previa censura española” (Domenech 1962: 4), a lo que hay que añadir la ventaja que suponía contar con mayor calidad en las ediciones al no tener problemas de abastecimiento de papel imprenta. La consecuencia directa de este cambio fue la Ley de Protección del Libro Español⁸³, que, junto con la política impulsada por el Instituto Nacional del Libro, fomentó la edición dentro de las fronteras españolas⁸⁴.

La recuperación del mercado editorial se produjo de forma paralela a la de la economía. El aumento de la alfabetización y la lenta mejoría económica contribuyeron a que el público lector se ampliara, sobre todo en lo que al consumo de literatura popular se refiere. La incidencia de estos cambios se dejó notar al poco tiempo, y ya en los cincuenta se alcanzaba el volumen de publicación que existía antes del conflicto civil. A partir de entonces, y hasta el final de la dictadura, la edición de obras literarias fue creciendo exponencialmente, hasta el punto de que en 1970 se logra “sextuplicar el

⁸¹ A la situación ya precaria de la posguerra civil, se añade otro elemento negativo: “la escasez de papel se vio muy pronto agravada, porque al iniciarse pocos meses después, en septiembre de 1939, la segunda guerra mundial, los beligerantes consideraban el papel como materia prima de interés militar” (Armas 1982: 110). Para eludir el problema, algunos editores hicieron uso del llamado “papel biblia”, que, “debido al escaso volumen que representaba en la totalidad de la fabricación de papel, no fue sometido a cupo” (Moret 2002: 91, 92).

⁸² Esta tendencia no deja de ser continuación de la política llevada a cabo en ambos bandos durante la Guerra Civil con respecto al libro, que “fue politizado y estimado útil al servicio de la victoria” (Escolar Sobrino 1998: 299).

⁸³ BOE 19-XII-1946.

⁸⁴ Entre las medidas que abarcaba dicha Ley, se incluían “cupos y subvenciones para el papel, acceso a créditos bancarios y concesiones de la desgravación de las importaciones” (Escolar Sobrino 1998: 309).

volumen de títulos de antes de la guerra” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 96, 97), llegando cinco años más tarde a acercarse a los veinticinco mil títulos y a los doscientos cincuenta millones de ejemplares.

No obstante, y aun teniendo en cuenta la proliferación de todo tipo de publicaciones dedicadas a la poesía, el volumen de edición de las mismas no deja de ser mínimo en la mayor parte de los casos. Pese a que durante la posguerra aparece el referente de Blas de Otero, quien llegó a contar por millones sus poemarios vendidos (Mangini 1987: 64, 65), comenta Manuel Vázquez Montalbán (1988: 132) que “los libros de poemas rara vez superaban los 1.500 ejemplares”, de los cuales normalmente “se vendían 700”, y cuyo público lector estaba formado por otros poetas y por el entorno del autor, lo que apunta al carácter eminentemente elitista de este tipo de literatura⁸⁵. Este hecho pone de manifiesto la paradoja de una poesía social escrita para el pueblo, pero que no llegaba al pueblo, lo que hace que esté abocada a la desaparición. De hecho, el papel relativo de la poesía en el consumo de cultura, y, en general, de todo aquello que reciba la consideración de *literatura mayor*, fue declinando con la implantación de los medios de comunicación de masas (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 98, 99), con lo que su poder revolucionario era insignificante.

Centrándonos ya en el volumen de traducciones publicadas durante este período, podemos observar un bache en la producción atribuible a la Guerra Civil. Si damos crédito a los datos de Ballesteros de Martos, podemos afirmar que la importancia de las traducciones antes del conflicto civil era capital, ya que éste “calculó que en 1925, aproximadamente el 80 por ciento de las publicaciones del mercado literario español eran traducciones” (Gallego Roca 1996: 26, 27). En contraste con esas cifras están comentarios como el de Mangini (1987: 15), quien explica que “poca literatura valiosa entraba del exterior [en los primeros años de la posguerra]. Las obras extranjeras que llegaban, venían con un apreciable retraso”⁸⁶ (Vega 2004: 550). Esa circunstancia tiene una explicación parcial en la muerte o el exilio de “gran parte de la intelectualidad políglota que anteriormente había puesto sus conocimientos al servicio de la traducción

⁸⁵ Wright (1986: 1) aporta datos similares al comentar que: “figures and published comments [...] suggest that assiduous poetry readers in the Peninsula may have been more than 500 but probably fewer than twice the number”.

⁸⁶ Abellán (1980: 172) argumenta que las dificultades para la importación de algunas obras tuvieron que ver con la imposibilidad de que los censores realizaran supresiones en obras ya impresas, por lo que se tuvo que esperar a que “se suavizaran los criterios de censura” para proceder a su publicación.

[...], con lo que hubo que esperar a que se formaran nuevos grupos de traductores” (Vega 2004: 537).

Existía además una relativa falta de interés por las obras escritas en inglés entre la población española, que vivió “hasta mediados de[l][...] siglo XX de espaldas a la literatura inglesa”⁸⁷ (Santoyo 1999: 215; Savater 1996: 11). Con todo, esta tendencia se invertiría con el paso de los años⁸⁸, hasta el punto de encontrarnos con palabras como las de Díaz (1983: 195), quien, hablando acerca de los últimos años del franquismo, comenta que “se tradujo hasta tal vez en exceso y un tanto indiscriminadamente” (Vega 2004: 549). Estas afirmaciones relativas a la evolución de la publicación de traducciones se pueden sustanciar con datos: de las 787 traducciones publicadas en España durante 1954, 332 de éstas procedentes del inglés, se pasa a 6.265 en 1978, casi la mitad de las cuales se corresponde con traducciones de obras en inglés (Santoyo 1996: 139, 140).

En términos de peso poético, se deja notar también durante el franquismo un aumento progresivo en el grado de influencia que ejerce la poesía anglófona sobre la producción poética nacional paralelo al interés editorial en la traducción de dicha poesía. En este sentido, es importante aludir a una “doble tentativa” que se dará en el mundo editorial durante los setenta y que mencionan Rubio & Falcó (1981: 92), consistente en la publicación de poetas jóvenes, al tiempo que se “rescataba del olvido”

⁸⁷ Esta afirmación, como se podrá contrastar con los datos aportados en el análisis del Catálogo TRACEpi (1939-1983), es totalmente cierta en lo que tiene que ver con los textos poéticos. No obstante, en términos generales, Vega (2004: 544, 555), hablando acerca de los años cuarenta y cincuenta, afirma que el “interés por la producción anglófona [...] siempre [había estado] presente desde el XIX en la traductografía española”, al tiempo que apunta a una mayor traducción de las obras literarias en inglés con respecto a las escritas en otras lenguas. No obstante, la proliferación desmesurada de obras traducidas del inglés, especialmente a partir de los años sesenta, sería en gran medida reflejo de lo que el mismo autor (ibíd.: 551) denomina “una anglofonía inyectada en vena en aras de una homologación cultural al servicio del ‘imperio’”, primando los criterios comerciales sobre los de la calidad literaria de las obras, y abundando los libros de autores clásicos en detrimento de los escritores noveles. El resultado de esta situación, según estimaba el poeta y editor Carlos Barral (en Moret 2002: 240) en 1973, era que “en los años cincuenta [...] el lector español llevaba un enorme retraso con respecto a la literatura no española estrictamente contemporánea”.

⁸⁸ Manuel Vázquez Montalbán (1988: 30) relacionó la apertura cultural con los cambios económicos experimentados en los 60, que llevan esa relativa liberalización a todo tipo de mercado, incluyendo el literario.

la obra de aquellos poetas que tomaban como referentes, entre éstos, T.S. Eliot, Wallace Stevens y E.E. Cummings⁸⁹.

El grueso de la edición literaria en España durante el franquismo se concentró en Madrid y Barcelona (Bayo 1991: 17). Si nos remitimos a la publicación de textos poéticos, se mantienen los mismos núcleos, con un cierto predominio de Madrid hasta los sesenta (ibíd.: 33). A partir de esa década, y ante la enorme pujanza editorial del grupo de Barcelona adscrito a la segunda promoción de poetas de la posguerra, que publica sobre todo en las colecciones “Colliure” y “El bardo”, queda algo desplazada la madrileña “Adonais”. Teniendo en cuenta la escasa difusión de las obras poéticas señalada anteriormente, las editoriales fueron desarrollando mecanismos para mejorar su distribución que, de forma paralela, servirían para que los editores de la periferia rompieran con la tradicional preponderancia de las dos grandes capitales. Los más relevantes, las revistas literarias, las antologías y las colecciones de poesía, aparecen esbozados en las siguientes páginas.

3.2.2.1. *Las revistas poéticas*⁹⁰

Un fenómeno “tan significativo como insólito” (Rubio & Falcó 1981: 36) que merece la pena reseñar en el panorama cultural de la posguerra por su relevancia en la vida poética de la época es la profusión de revistas literarias y culturales⁹¹, cuyo contenido estaba dedicado mayoritariamente a la poesía. Esa proliferación se explica por la necesidad de llenar el vacío dejado por el exilio y la muerte de buen número de los poetas que habían sido referentes en la etapa inmediatamente anterior, así como por

⁸⁹ Las iniciales del nombre compuesto del escritor norteamericano aparecen escritas con frecuencia en minúscula a modo de “public homage not only to his role as a poet, but also to the importance of his views on typography” (Roberts 2000: 118, 119).

⁹⁰ Aunque es importante destacar el peso de este tipo de publicaciones en la edición de textos de poesía traducida, éstas no constituyen parte del análisis realizado en páginas posteriores. A diferencia de la censura de las unitarias, la correspondiente a las publicaciones periódicas estaba descentralizada, ya que no dependía de un organismo censor monolítico, sino de cada uno de los organismos provinciales pertinentes. Este atomismo hace que la búsqueda de los expedientes de censura correspondientes a esas revistas resulte hartamente complicada, bien sea por la dispersión geográfica de la documentación o por la desaparición de la misma en el tránsito entre los distintos archivos provinciales realizado con cada cambio administrativo. En ese orden de cosas, ha resultado infructuosa una búsqueda tentativa de los expedientes de censura de publicaciones unitarias de la provincia de León, probablemente extraviados o calcinados en un incendio de los archivos del Gobierno Civil.

⁹¹ Tal magnitud alcanzó el surgimiento de este tipo de publicaciones, que Ramón de Garciasol (en Rubio 1976: 16, 17) llegó a comentar a finales de 1958 que desde 1936 hasta entonces habían “nacido y muerto [...] más de un centenar de revistas, tocando a casi revista por poeta”. Dicha abundancia, a veces tomada como síntoma del “buen estado de salud de nuestra poesía” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 123), también ha sido criticada, por cuanto supone la existencia de publicaciones de calidad ínfima.

la incomunicación cultural con respecto a Europa, siguiendo la idea de Juan Aparicio que se resumía en que “si no existía vida literaria tenía que inventarse” (Rubio 1976: 16).

El impacto real de estas publicaciones reside en que varias de éstas “determinaron o reflejaron con puntualidad la evolución del conjunto de la creación poética” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 123). Destaca asimismo su carácter ecléctico, ya que reunían con sorprendente frecuencia a escritores de todo tipo de tendencias políticas y poéticas, por encontradas que parecieran⁹² (Rubio 1976: 134), y su capacidad para definir las líneas maestras de la poética del grupo para el que a veces servían de elemento aglutinador (Alcover (coord.) 1977: 75). Desde las revistas también se fomentó la recuperación de los vínculos entre la península y el exilio y entre la cultura de posguerra y el legado poético inmediatamente anterior al conflicto (Mangini 1987: 44) y se llegó a cierto grado de descentralización de la actividad poética dentro de un panorama en que Madrid y Barcelona eran los puntos de referencia indiscutibles (Rubio & Falcó 1981: 35, 36).

Asimismo, y ya centrándonos en los elementos que más nos atañen por cuanto centrales a nuestra investigación, podemos apreciar dos aspectos en que las revistas poéticas se pueden considerar singulares dentro del panorama cultural de la España de la época. Por un lado, se daba cabida en la mayoría de estas publicaciones a la traducción de poemas escritos originalmente en inglés⁹³, en ocasiones de poetas contemporáneos escasamente conocidos en España⁹⁴, hecho importante para la

⁹² Sánchez Reboledo (1988: 86) llama la atención al hecho de que “en revistas financiadas con el dinero de un estado autoritario, se publicasen artículos [...]y] poemas de contenido claramente izquierdista”. Por su parte, José Carlos Mainer (en Díaz 1983: 28) alude a otra fuente de división ideológica cuando menciona sobre una de estas revistas, *Escorial*: “La relativa contradicción entre los dogmáticos propósitos iniciales –‘la propaganda de alta manera’– y los resultados finales –una revista liberal, casi prototípica– hablan claramente de las limitaciones, las angustias y las indecisiones del grupo literario que le dio origen [...]. La victoria en la guerra civil [...] les abrió la cuenta acuciante de la responsabilidad civil”. Novo (1990: 134) dedica comentarios similares con respecto a *Garcilaso* al apuntar que “el desajuste de programa y realidad, y la discontinuidad ideológica del proyecto inicial, favorecieron un eclecticismo amplio en los colaboradores: del 27 al postismo”. A pesar de la heterogeneidad señalada por estos autores, Rubio (1976: 134) defiende que “hay un estilo hegemónico que define ante la historia [...] a cada publicación”.

⁹³ Nos encontramos con comentarios como los de Rubio & Falcó (1981: 93) con respecto a *Trece de Nieve*, quienes aluden al “papel primordial” que desempeñaban las traducciones.

⁹⁴ Hablando de una de las revistas más relevantes de la época, *Ínsula*, Mangini (1987: 44) explica que “introdujo la obra de los escritores extranjeros en auge en aquella época, prácticamente desconocidos en la España ensimismada de los años cuarenta”. Podemos afirmar que no era una situación exclusiva de esa publicación, ya que Rubio (1976) cita al menos 20 revistas en que aparecieron traducciones al español de poesía escrita originalmente en inglés. Así, no es difícil encontrarnos con publicaciones como *Espadaña*,

renovación cultural, en especial durante los primeros años de la posguerra, dado el aislamiento que se padecía (Blanco Outón 2000: 352; 1994). En segundo lugar, podemos apuntar a lo que parece una cierta falta de rigurosidad por parte de la censura a la hora de tachar las páginas de este tipo de revistas, lo que explicaría el que en ellas aparecieran poemas que no encontraban otra vía de publicación⁹⁵.

Entre la cantidad ingente de revistas que se publican durante estos años, destacan unas cuantas por su función vertebradora de la cultura de posguerra. Por una parte nos encontramos con *Garcilaso* (1943-1946) como representante de la cultura oficial, que oscilaba entre “actitudes disonantes como las del ‘arte por el arte’ y el ‘arte político’ fruto de la euforia vencedora de 1939” (Rubio & Falcó 1981: 37). En confrontación con ésta aparece *Espadaña* (1944-1950), revista impulsora del tremendismo y la literatura social, cuyo “propósito es escribir de y para el pueblo español de los años cuarenta” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 124). Otras revistas que definirían diversos grupos poéticos serán *Cántico* (1947-1957), que sirve de plataforma para los poetas cordobeses de los cuarenta, y *Postismo* y *La cerbatana* (ambas publicadas a lo largo de 1945), representantes del movimiento postista.

3.2.2.2. Las antologías y colecciones de poesía

La edición de colecciones y antologías aparece en muchos casos ligada a diversas revistas⁹⁶. La publicación de antologías siguió una progresión acelerada⁹⁷, especialmente a partir de la década de los cincuenta. Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres (2005: 126) explican su importancia de la siguiente manera:

en que se traduce a autores como Archibald MacLeish, T.S. Eliot, Laurie Lee, Dylan Thomas, Kathleen Raine, Lawrence Durrell, Charles David Ley o W.H. Auden (Blanco Outón 2000: 333).

⁹⁵ Rubio (1976: 233) comenta acerca de la revista *La Isla de los Ratones* (1948) que “supo introducir a unos autores que ni soñando llegaban a las librerías”. Por su parte, con respecto a *Ínsula*, Mangini (1987: 45) explica que ésta tenía por “objetivo: descubrir o redescubrir la literatura censurada hasta entonces en España”, tarea que “llevaron a cabo [...] con éxito”. Es también relevante el papel de estas publicaciones como medio que empleaban algunos autores “para sondear el comportamiento de la censura antes de incluirlos en libro” (Montejo Gurruchaga 2007b: 8). José Luis Cano (en Beneyto 1977: 169), quien estuvo adscrito a la revista *Ínsula* como secretario, da una perspectiva menos optimista de la situación al afirmar que “cada número [de *Ínsula*] era censurado y mutilado sin piedad como si se tratara de una revista política”.

⁹⁶ Por un lado, Bayo (1993: 27) declara que “algunas revistas de poesía [...] aprovecharon su infraestructura para convertirse en editoras ocasionales o para regalar a sus lectores pequeños libros de poemas”. Además, se dan casos como el de *Espadaña* que “fue ofreciendo en números sucesivos una *Antología parcial de la poesía española*” (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 124).

⁹⁷ Hasta tal punto sería así que, de las 8 antologías que recoge Emili Bayo en su estadística al comenzar la posguerra, se pasa a 73 en el último lustro de la dictadura (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 127).

Las antologías, más que los poemarios individuales, han marcado el discurso y la difusión de las corrientes líricas. Algunas de ellas han sido determinantes, si no de la interna realidad de la creación poética, sí de la imagen que se ha tenido en cada momento.

Entre aquellas antologías que han jugado un papel fundamental en la definición de la poesía del período se encuentran la *Antología Consultada de la joven poesía española* (1952), editada por Francisco Ribes, que aglutina a algunos de los autores más importantes de la poesía social de la primera promoción de posguerra; *Veinte años de poesía española* (1960), de José María Castellet, que sirve para presentar a buena parte de los poetas de la segunda promoción, especialmente aquellos que conformaban el grupo de Barcelona; *La poesía social española* (1965), de Leopoldo Luis, y *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), también compilada y prologada por Castellet, de importancia capital en la percepción de la promoción del 68.

El crecimiento observado tanto en revistas como en antologías se da también en las colecciones poéticas⁹⁸, “a tal nivel que puede hablarse definitivamente de la regulación del mercado poético a través de colecciones” (Bayo 1993: 27). De hecho, a partir de los cincuenta, la edición de volúmenes de poesía al margen de colecciones se reduce considerablemente (ibíd.: 28). A pesar de que existe un buen número de éstas que, como ocurriría también en el caso de las revistas de poesía, desaparece poco tiempo después de iniciarse su publicación, el resto adquiere notoriedad, y ha servido de vehículo tanto para dar a conocer a poetas jóvenes o poco conocidos como para consagrar a otros.

De entre el sinfín de colecciones, podemos destacar la madrileña “Adonais”, cuya importancia queda patente por su supervivencia 70 años después de su creación en 1943 y por su labor al dar a conocer a los autores de las primeras promociones de posguerra, y las barcelonesas “Colliure”⁹⁹, “El bardo” (1964-1974), “Ocnos” y “Selecciones de poesía universal”. Pero en lo referente a las traducciones al español de poesía escrita en inglés el lugar más destacado le corresponde, sin duda, a la

⁹⁸ De 549 libros editados en colecciones de poesía entre 1958 y 1960, se llega a 1.004 entre 1973 y 1975 (Bayo 1991: 31). Asimismo, Bayo (ibíd.: 44, 45) indica que “entre 1939 y 1975, se ha podido documentar la existencia de más de 350 colecciones que han dedicado sus páginas exclusiva u ocasionalmente a la poesía”.

⁹⁹ Según Ángel González (en Mangini 1987: 108), “el primer intento [de] sacar la poesía del ámbito de las publicaciones minoritarias”. A través de esta revista se dará a conocer buena parte de los escritores de la segunda promoción de posguerra (Rubio & Falcó 1981: 62).

madrileña “Visor de poesía”, por la que desfila un número considerable de poetas hasta entonces desconocidos para el público español (ibíd.: 89, 90).

Cada una de estas manifestaciones editoriales (revistas, antologías y colecciones) no debe tomarse como un elemento aislado, por cuanto, en conjunto, han ido conformando, junto con otras como los premios literarios, el panorama editorial español tal y como opera actualmente¹⁰⁰ (Bayo 1991: 45, 46). El volumen considerable de edición de estas publicaciones¹⁰¹, junto con los fenómenos poéticos que llevan aparejados, se traduce en una redistribución en el equilibrio de fuerzas existente entre el centro y la periferia y constituye, al mismo tiempo, una medida efectiva para superar la pobreza y el aislamiento de la cultura de posguerra. Esta coyuntura pone en tela de juicio comentarios como los de José Luis Abellán (en Díaz 1983: 22) o Fernando Savater (1996: 9) al referirse a la España de la época como “un auténtico páramo intelectual” o “un desierto cultural”.

¹⁰⁰ Hablando acerca de la competencia entre los núcleos (Madrid y Barcelona) y la periferia editorial, Bayo (1993: 27) señala la confluencia de los elementos señalados: “a menudo los colectivos desarrollaron otras iniciativas complementarias, como la formación de tertulias, la confección de revistas o la convocatoria de certámenes, que, en muchos casos, constituyeron el complemento idóneo para conseguir prestigio, credibilidad y quizá algún éxito comercial”. Con respecto a los premios, Belmonte Serrano (2001: 52) estima que “a pesar de [...] la existencia de un mundo oscuro, espeso, poco limpio, en el que se ven envueltos ciertos galardones”, éstos “siguen existiendo y siguen siendo necesarios para incentivar a determinados escritores que sólo así pueden editar sus obras y ver compensado económicamente su esfuerzo”.

¹⁰¹ Considerado en conjunto, ya que en su mayoría fueron publicaciones de vida corta y escasa distribución, lo que no impide que muchas de éstas llegaran a ser referentes en la vida cultural de la España del período.

3.3. LA CENSURA OFICIAL

3.3.1. LA ORGANIZACIÓN DE LA CENSURA (1936-1978)

3.3.1.1. La censura militar (1936-1938)

Ya desde el comienzo de la Guerra Civil se vio la necesidad de acompañar la actividad propagandística que se practicaba desde ambos frentes con una serie de medidas para establecer un control estricto sobre la información. El primero de los resortes que empleará la Junta de Defensa Nacional será la implantación de la censura militar por medio del Bando de 28 de julio de 1936¹⁰², en el que se estipula que “serán sometidos a la previa censura dos ejemplares de todo impreso o documento destinado a la publicidad” (art.7). El paso inicial para la regulación de la actividad censoria se da el 14 de enero de 1937 con la creación de la Delegación para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaría General del Jefe de Estado¹⁰³. En el artículo tres de la Orden por la que nace dicho organismo, se establece ya entre las competencias del delegado el “señalar las normas a que ha de sujetarse la censura”. El 29 de mayo del mismo año se centraliza la censura de libros en dicha Delegación, dejando en manos de sus oficinas locales y provinciales la censura de publicaciones periódicas.

De forma paralela, y complementaria a la censura en ese ejercicio de *saneamiento* cultural, la Junta Técnica del Estado emprende una labor depuradora. A finales de 1936 ya había emitido una orden¹⁰⁴ por la cual quedaba prohibida la publicación y distribución de cualquier material considerado pornográfico y de “literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolvente” (art.1). Para regular la depuración de bibliotecas y centros de cultura de “toda publicación que, sin valor artístico o arqueológico reconocido, sirva por su lectura para propagar ideas que puedan resultar nocivas a la sociedad” la Junta Técnica emite la Orden de 16 de septiembre de 1937¹⁰⁵, que quedaría completada al año siguiente con otra de 17 de agosto¹⁰⁶.

¹⁰² BOE 30-VII-1936.

¹⁰³ BOE 17-I-1937.

¹⁰⁴ Orden de 23 de diciembre de 1936 (BOE 24-XII-1936).

¹⁰⁵ BOE 17-IX-1937.

¹⁰⁶ BOE 21-VIII-1938.

3.3.1.2. La censura de Falange (1938-1941)

El 30 de enero de 1938 se aprueba una Ley¹⁰⁷ sobre la reorganización de la Administración Central del Estado por la que se traslada el control de la actividad censoria al Ministerio del Interior (que pasará a denominarse Ministerio de la Gobernación desde agosto del mismo año), el cual estaba en manos de Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y hombre vinculado a Falange. Al mismo tiempo, Serrano llegaría a tomar las riendas del organismo homólogo al de la Delegación para Prensa y Propaganda dentro de la estructura de Falange, la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, con lo que se produce una convergencia de las competencias ejercidas por los aparatos de información del Estado y del Partido (Sinova 1989: 93, 94). Dicha coincidencia se resuelve en agosto a través de una transferencia orgánica de las competencias de Falange en materia de prensa al Servicio Nacional de Prensa (Sevillano Calero 1998: 58), mientras que en el campo de la propaganda se lleva a cabo un proceso de fusión de ambas Delegaciones “en una sola ubicada preferentemente en la jefatura del Partido” (Bermejo Sánchez 1991: 75).

Dentro del Ministerio de Suñer aparecerían dos organismos dedicados a la *gestión* de la información y encabezados por algunas de las figuras más influyentes de la intelectualidad de Falange: la Dirección General de Prensa y la Dirección General de Propaganda (Sinova 1989: 95, 97). La primera de ellas, con José Antonio Giménez Arnau al frente, será la encargada del ejercicio de la censura sobre la prensa periódica, mientras que la segunda, con Dionisio Ridruejo como cabeza visible, tenía potestad sobre “la edición de libros, el cine, el teatro [...] [y] la organización de actos públicos” (ibíd.: 96). Por su parte, Pedro Laín Entralgo se ocuparía de la dirección de la Sección de Ediciones, en la que colaborarían “una serie de relevantes escritores e intelectuales, como Luis Felipe Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester, Luis Rosales y Melchor Fernández Almagro” (Llera 1995: 19)

Durante este período, ateniéndonos a la gran cantidad de disposiciones que aparecen y a su peso específico, se produce el mayor esfuerzo legislativo en materia de censura de todo el franquismo. La medida más importante que se concreta durante estos años será la Ley de Prensa aprobada el 22 de abril de 1938¹⁰⁸, que tenía como

¹⁰⁷ BOE 31-I-1938.

¹⁰⁸ BOE 23-IV-1938.

precedentes la legislación homóloga de la Italia fascista y el conservadurismo español. Aunque había sido concebida como un medio transitorio sujeto a las condiciones bélicas que atravesaba el país, resistió durante veintiocho años diferentes intentos de dejarla obsoleta (Sevillano Calero 1998: 58). La Ley, como establecía en su artículo primero, estaba orientada fundamentalmente hacia “la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la Prensa periódica” a través de diferentes mecanismos de intervención estatal, entre los que aparecía la censura previa.

No obstante, enseguida fue complementada con órdenes como la de 29 de abril¹⁰⁹, que regulaba la autorización previa de publicaciones no periódicas. En el preámbulo de esa misma disposición se justifican las medidas de control sobre la edición de libros al explicarse que “existen razones de orden económico, relacionadas con la situación de la industria del papel en las actuales circunstancias, que aconsejan la adopción de medidas restrictivas en cuanto a la producción”. Precisamente se aprueba el 8 de febrero de 1939 una Orden¹¹⁰ por medio de la cual las Jefaturas del Servicio Nacional de Prensa y del Servicio Nacional de Propaganda regularán de forma férrea los suministros de papel destinados a publicaciones periódicas y a libros respectivamente, lo que se convertirá en un medio efectivo para obstaculizar la edición de publicaciones ajenas al gusto de los censores sin tener que aducir más razones que la propia escasez del papel¹¹¹.

Otros dos aspectos importantes de la Orden de 29 de abril tienen que ver con sus artículos segundo y cuarto. El primero de éstos determinaba como responsables ante una posible sanción en forma de “multa e incautación de los ejemplares” (art.6) a los autores y editores. No obstante, por Orden de 15 de octubre de 1938¹¹² se extendía la responsabilidad a impresores, litógrafos y grabadores. Por otra parte, es conveniente destacar el artículo cuarto, por el que se prohíbe “la venta y circulación [...] de libros, folletos y demás impresos, producidos en el Extranjero” sin la autorización del

¹⁰⁹ BOE 30-IV-1938.

¹¹⁰ BOE 14-II-1939.

¹¹¹ Este argumento aparece recogido de forma explícita en el artículo tercero de la Orden de 29 de abril de 1938 citada anteriormente, en la que se explica que se “podrá denegar la autorización de impresos, no sólo por razones de índole doctrinal, sino también cuando se trate de obras que, sin estimarse necesarias ni insustituibles, puedan contribuir en las actuales circunstancias de la industria del papel a entorpecer la publicación de otros impresos que respondan a atenciones preferentes”. La intervención del Estado en esta materia se prolongaría hasta enero de 1946, pasando entonces a depender del Sindicato Nacional de Papel, Prensa y Artes Gráficas (Sevillano Calero 1998: 70).

¹¹² BOE 19-X-1938.

Ministerio del Interior, siendo obligatorio el envío de dos ejemplares para su previa censura. Estas circunstancias aparecen matizadas por una Orden de 22 de junio¹¹³, que establece como excepciones “las publicaciones de tipo técnico o de carácter litúrgico”, para cuya importación “basta el envío duplicado de catálogos o listas” (art. 1)¹¹⁴.

El cumplimiento de la legislación sobre censura se articulará, por Orden de 15 de julio de 1939¹¹⁵, a través de la Sección de Censura de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Como objetivo de ésta se establece “que los criterios que presidan esta obra de educación [moral y política de los españoles] posean en todo momento unidad precisa y duración segura”. Para garantizar su cumplimiento, se enumeran como competencias de la Sección “la censura de toda clase de publicaciones no periódicas, y de aquellos periódicos ajenos a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa” (art. 1), además de textos teatrales, cinematográficos y de obras musicales. Su labor de regulación del campo editorial se verá reforzada por medio de la Orden de 8 de marzo de 1941¹¹⁶, que impone a editores y casas editoriales la obligación de presentar de forma semestral sus planes de publicación, arguyéndose de nuevo la escasez de papel (art. 1). Éstos podían ser aprobados, con la obligación por parte de los editores de atenerse de forma estricta al plan marcado, modificados o dejados en régimen de libertad durante seis meses a discreción de los editores por la Sección de Ediciones y Publicaciones de la Delegación Nacional de Propaganda (art. 2).

Uno de los pocos intentos de eludir la censura previa con visos de fructificar tuvo lugar a raíz de la Orden de 1 de mayo de 1941¹¹⁷, que establecía la exención de censura previa para las publicaciones de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. No obstante, ocho días después aparecería otra disposición anulando la exención anterior tras el escándalo provocado por un artículo anónimo en el que se atacaba a Valentín Galarza, nuevo responsable del Ministerio de la Gobernación tras el cambio de gobierno de 16 de octubre de 1940. Dentro del juego de compensaciones que llevaría a cabo Franco, el campo de la censura quedaría en manos de un Partido convenientemente transformado en cartera ministerial, y que había sufrido un proceso

¹¹³ BOE 24-VI-1938.

¹¹⁴ Gutiérrez Lanza (1997: 289) explica que la elaboración de esta Orden responde a que la anterior, “al parecer, [...] suscitó problemas en las aduanas”, extremo al que se alude tímidamente en su preámbulo.

¹¹⁵ BOE 30-VII-1939.

¹¹⁶ BOE 15-III-1941. La Orden permanecerá vigente hasta el 21 de septiembre de 1944 (Blas 1999: 290).

¹¹⁷ BOE 04-V-1941.

de *domesticación* con el nombramiento de José Luis Arrese como secretario general del Movimiento (Llera 1995: 19, 20).

3.3.1.3. La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)

El papel que Falange jugaría en el campo de la propaganda será fundamental durante el primer franquismo debido en parte a su capacidad para ir asimilando medios de comunicación durante la Guerra Civil a medida que el bando nacional iba ocupando territorio. Una vez terminada la contienda, el partido obtuvo facilidades legales para hacerse con el control del material de imprenta incautado, concretadas en la Ley de 13 de julio de 1940¹¹⁸, con lo que llegaría a formar el grupo de comunicación más importante de España¹¹⁹ (ibíd.: 22). Dada su posición de privilegio en términos de infraestructura, no sorprende que el aparato propagandístico de Falange se acabara imponiendo como plataforma ideal para controlar la información en todos los frentes, tanto lanzando mensajes a favor del régimen como en lo que tiene que ver con la regulación de la producción cultural.

El paso definitivo para el monopolio de la información por parte de Falange se da el 20 de mayo de 1941 con la aprobación de una Ley¹²⁰ para la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular, organismo dependiente de la Secretaría General del Movimiento, al frente de la cual había colocado Franco a José Luis Arrese, un falangista moderado (Sevillano Calero 1998: 62). En virtud del artículo primero de dicha Ley, se transfieren todas las competencias que en materia de información correspondían hasta entonces a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación a la Vicesecretaría. La configuración de dicho ente quedará establecida el 10 de octubre de 1941 con un Decreto¹²¹ por el que se dispone que sus servicios queden organizados en cuatro Delegaciones Nacionales: Prensa, Propaganda, Cinematografía y Teatro y Radiodifusión. Dentro de este organigrama, y según el artículo cuarto de dicha disposición, se crea además una Sección encargada de la Censura de Libros adscrita a la Delegación Nacional de Propaganda.

¹¹⁸ BOE 24-VII-1940.

¹¹⁹ Bermejo Sánchez (1991: 75) va más allá y lo describe como “posiblemente el mayor grupo periodístico de la historia de España”. Para 1944, se estima que los medios que controlaba Falange ascendían a “45 diarios y 90 publicaciones periódicas no diarias” (Sinova 1989: 41).

¹²⁰ BOE 22-V-1941

¹²¹ BOE 15-X-1941.

La figura principal dentro de la Vicesecretaría de Educación Popular será Gabriel Arias Salgado, falangista de fuertes convicciones religiosas, quien llevará el pensamiento nacional-católico al campo de la prensa a través de la llamada “teología de la información”¹²² (Cisquella; Erviti & Sorolla 1977: 16; Llera 1995: 28). En el período en que Arias Salgado estuvo en la Vicesecretaría (a la sazón, todo el tiempo durante el que se mantuvo vigente tal organismo) se logró una mayor sistematización de los criterios de la censura, a la que consideraba “garantía de pervivencia de valores y principios eternos” (Cisquella et al. 1977: 16; Llera 1995: 29). El control de la censura de las publicaciones no periódicas dentro del nuevo organismo lo ejercerá la Delegación de Prensa, más en concreto, un cuerpo de *lectores* adscritos a la Sección de Ediciones y Publicaciones (Bermejo Sánchez 1991: 82).

Encontramos durante esta época varias disposiciones publicadas con relación a la labor censoria. La primera de ellas es una Orden de 23 de septiembre de 1941¹²³, que adjudica al estamento militar la aprobación mediante visado de aquellas obras que versaran sobre la Guerra Civil o su preparación. Por Orden de 27 de octubre de 1942¹²⁴ se establecen normas relacionadas con el trámite para la revisión de las publicaciones periódicas, entre las que se recoge la asignación de las novelas a la Delegación Nacional de Propaganda, “aunque su publicación sea periódica y formando colección o serie”. El 9 de agosto de 1943 se aprueba una Orden¹²⁵ que determina la libertad de venta de papel de toda clase, a excepción de aquél utilizado para prensa y revistas. Aparte de éstas, cabe reseñar la creación en 1942 de un Servicio de Inspección de Traducciones dependiente de la Delegación Nacional de Propaganda “que vigilaba la entrada [...] de libros extranjeros, salvaguardando (en connivencia con núcleos eclesiásticos) la ortodoxia, la moral y el rigor político” (Rubio & Falcó 1981: 24), si bien “estas tareas fueron, perdiendo su especificidad, transferidas a la actividad general de la censura” (Blas 1999: 292, 295).

La legislación que aparece por estas fechas se completa con otras dos disposiciones. La primera es una Orden de 25 de marzo de 1944¹²⁶ que nace con la

¹²² Llera (1995: 20) señala que la Vicesecretaría recibía en realidad “más influencia de la jerarquía eclesiástica que de Falange”.

¹²³ BOE 25-IX-1941.

¹²⁴ BOE 08-XI-1942.

¹²⁵ BOE 13-VIII-1943.

¹²⁶ BOE 07-IV-1944.

intención, según se explica en su preámbulo, de “establecer una mayor flexibilidad en la aplicación de las normas referentes a la censura”. Tal apertura se concretará en la liberación de censura previa para obras religiosas, literarias españolas anteriores a 1800, musicales con letra anteriores a 1900 y obras de carácter técnico y científico (art. 1). Por otra parte, aparece la disposición de 1 de junio de 1945¹²⁷ de la Vicesecretaría de Educación Popular, en la que se recogen instrucciones dirigidas a “los organismos encargados de la vigilancia editorial” (art. 1) sobre calificación de las obras literarias y concesión del título de interés nacional. A tales efectos, se contemplan tres categorías dentro de los libros aprobados (libro recomendable, autorizado y tolerado) y una calificación especial para aquellos libros considerados “de interés nacional” (art. 2), que determinarán el grado de exposición publicitaria permitido para cada obra.

3.3.1.4. La Subsecretaría de Educación Popular (1945-1951)

En el verano de 1945 existían dos amenazas reales para el régimen: la presión internacional forzada por la derrota virtual de las potencias del Eje en la II Guerra Mundial y la oposición interna en forma de alternativa monárquica en la figura de Juan de Borbón. Esta situación se resolvería por medio de un cambio de gobierno en julio del mismo año que ajustaría la política a los nuevos tiempos. Así, se daría al catolicismo colaboracionista el protagonismo de la nueva etapa en detrimento de Falange y se adoptarían diversas medidas para acentuar el carácter *democrático* del régimen, decisiones, todas éstas, que buscaban proyectar una imagen más liberal de cara al exterior (Sevillano Calero 1998: 70; Bermejo Sánchez 1991: 92-94). En lo que al control de la censura se refiere, este período comienza con un cambio ministerial tanto de las competencias como de los organismos relativos a la *gestión* de la información, hasta entonces dentro de las atribuciones de la Secretaría General del Movimiento. Por Decreto-Ley de 27 de julio de 1945¹²⁸ se organiza la Subsecretaría de Educación Popular, asignada a Luis Ortiz Muñoz, como parte del Ministerio de Educación Nacional (con José Ibáñez Martín de titular). En su preámbulo, se aduce como razón del cambio que habían “sido superadas las circunstancias que aconsejaron la transferencia a

¹²⁷ BOE 29-VI-1945.

¹²⁸ BOE 28-VII-1945.

la Secretaría General de Falange”, y se recalca además la afinidad existente entre esta parcela y el campo educativo¹²⁹ (ibíd.: 92).

La medida que se perfilaba como más importante desde el punto de vista de la libertad de información se refiere al artículo 13 del Fuero de los Españoles¹³⁰: “Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado”. No obstante, esa limitación implícita que aparece al final de dicho artículo se concreta en el artículo 33, al declarar que “el ejercicio de los derechos que se reconocen en este Fuero no podrá atentar a la unidad espiritual, nacional y social de España”, previéndose sanciones en caso contrario en virtud del artículo 36. Por otra parte, el artículo 13, junto con otros cinco, quedaba sujeto a una posible suspensión temporal si el Gobierno lo estimaba conveniente (art. 35).

Aunque el Fuero no llegaría a suponer una mejora concreta de las restricciones impuestas por la censura, aparece nueva legislación durante el período que parecía estar encaminada en ese sentido. Así, una disposición de 16 de julio de 1945¹³¹ amplía el margen de flexibilidad con respecto a los casos previstos en la citada Orden de 25 de marzo de 1944, estableciendo que las obras de carácter técnico, científico y litúrgico importadas del extranjero queden exentas “de los trámites de censura previa” (art. 1). Además, se permite “la introducción de obras que normalmente serían prohibidas, pero que se podrán enviar por razones de trabajo a estudiosos y Centros de Investigación” (art. 3), previa autorización personal de los Servicios Centrales de Propaganda. Se registran, asimismo, varias propuestas del Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, para la renovación de la legislación vigente con miras a mitigar los efectos de la censura (Sinova 1989: 118-121; Sevillano Calero 1998: 71, 72).

La tendencia aparentemente aperturista que se desarrolla durante estos años se completa con un intento de superación de la Ley de Prensa de 1938 mediante una nueva disposición que permitiera un ejercicio menos restrictivo de la censura. La Orden de 23 de marzo de 1946¹³² constituye una muestra clara de las tentativas que se dieron

¹²⁹ Sinova (1989: 113) apunta que este vínculo obedece a un intento del régimen de “lavar la cara de la censura poniéndola bajo el rótulo de la educación”.

¹³⁰ BOE 18-VII-1945.

¹³¹ BOE 28-VII-1945.

¹³² BOE 26-III-1946.

durante este período. En ésta se explica que, una vez terminada la II Guerra Mundial, aquél parecía un momento propicio para “iniciar una serie de medidas que [...] permitan a los periódicos una mayor amplitud de movimientos”, entre las que se preveía la aparición de “disposiciones ulteriores”. Precisamente, la eficacia de esa Orden se vería seriamente limitada, en tanto que dependía de la aparición de nueva legislación que no llegaría a materializarse¹³³. Por otra parte, en la misma disposición aparecían de forma explícita diversas restricciones:

No podrá utilizarse [la mayor libertad concedida], en ningún caso, para atentar contra la unidad de la Patria y su seguridad exterior e interior, las instituciones fundamentales del Estado español y las personas que las encarnan, los derechos que proclama el Fuero de los españoles, los principios y la moral católica y las personas eclesíásticas. (art.3)

3.3.1.5. El Ministerio de Información y Turismo (1951-1978)

El 19 de julio de 1951 se produce un nuevo cambio de gobierno en el que mantendrá su protagonismo el catolicismo colaboracionista. Por otra parte, el clima de aceptación internacional del régimen franquista supondrá un impulso a la corriente falangista, lo que se concretará en la reincorporación de Gabriel Arias Salgado como titular de una nueva cartera ministerial (Sevillano Calero 75; Tussell 2004b: 33). Por Decreto-Ley de misma fecha¹³⁴, se reorganiza la Administración del Estado, creándose el Ministerio de Información y Turismo (MIT)¹³⁵, que asumirá los servicios de la Subsecretaría de Educación Popular y de la Dirección General de Turismo. La organización del MIT se articularía a través del Decreto de 15 de febrero de 1952¹³⁶, en el cual se destilan las ideas de Arias Salgado en materia informativa:

¹³³ Sevillano Calero (1998: 73, 74) explica que, en lo que a la prensa se refiere, “estas medidas tan sólo se tradujeron en el establecimiento de la ‘censura delegada’, que [...] atribuía a los directores de los periódicos las funciones de censores en contacto directo con los delegados del Servicio”, mientras que “la pretendida apertura propugnada para la prensa ni siquiera fue planteada en relación con los otros medios de comunicación”.

¹³⁴ BOE 20-VII-1951.

¹³⁵ La creación de un Ministerio dedicado al control de la información no será nada novedoso, sino una posibilidad que ya se venía contemplando. Muestra de ello es la citada Ley de 20 de mayo de 1941, en cuyo preámbulo se prevé “su constitución en un Ministerio independiente”. La razón que se arguye en el Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 para la creación del MIT consiste en que las “actividades [para] la regulación de la Prensa, Teatro, Cinematografía y Radiodifusión [...] tienen hoy volumen suficiente para constituir un Departamento Ministerial”.

¹³⁶ BOE 24-II-1952.

Desde el punto de vista del Estado, la información se configura como uno de los servicios públicos de más hondo contenido y de más delicado tratamiento, ya que debe sujetarse a la obligación de promover el bien común, en orden a formar sanos criterios de opinión y a difundir la más auténtica conciencia de nuestra Patria y sus circunstancias, tanto en el interior como en el exterior.

Con ese fin, se crean distintas Direcciones Generales dedicadas a tratar las parcelas hasta entonces encomendadas a la Subsecretaría, a saber, de Prensa, de Información, de Radiodifusión y de Cinematografía y Teatro (art. 2). Asimismo, se establecen como áreas propias de la Dirección General de Información la edición de libros, folletos, carteles y publicaciones no periódicas (art. 15). El análisis de legislación posterior¹³⁷ revela la existencia dentro de esta Dirección General de una Sección de Inspección de Libros y Publicaciones no periódicas que, para 1961, estará organizada en una serie de Negociados: Inspección y Sanciones, Registro, Circulación y Ficheros, Archivo, Lectorado y Obras de Edición Extranjera.

Durante esta época aparecen diversas leyes que afectan a la producción editorial. La Orden de 28 de junio de 1957¹³⁸ regula la circulación por correo de libros y publicaciones prohibidas, constituyéndose “un servicio permanente de inspección y control, [...] que podrá[...] comprobar todos los paquetes de libros o impresos, tanto de carácter comercial como destinados a particulares” (art. 1). Un Decreto de 11 de julio del mismo año¹³⁹ establece la obligatoriedad del pie de imprenta para todo tipo de publicaciones, recibiendo la consideración de clandestinas en ausencia de éste (art. 11), mientras que por otro de 23 de diciembre¹⁴⁰ se aprueba el reglamento del Servicio de depósito legal. A estos requisitos se añade, por Orden de 21 de julio de 1959¹⁴¹, el imperativo de que tanto los libros producidos en España como los importados lleven inscrito el número de orden del Registro de Publicaciones. Por último, en 1961 se aprueba una Orden¹⁴² por la que se regula la organización de la Sección de Inspección de Libros y Publicaciones no periódicas con el fin de atender el volumen creciente de importaciones de obras literarias editadas en el extranjero.

¹³⁷ Orden de 22 de mayo de 1961 (BOE 10-VI-1961).

¹³⁸ BOE 08-VIII-1957.

¹³⁹ BOE 07-VIII-1957.

¹⁴⁰ BOE 20-I-1958.

¹⁴¹ BOE 11-VIII-1959.

¹⁴² Orden de 22 de mayo de 1961 (BOE 10-VI-1961).

Lo más relevante que se publicaría en materia legislativa llegará, no obstante, con el relevo de Arias Salgado en el MIT. El 10 de julio de 1962, tras un nuevo reajuste ministerial, Manuel Fraga Iribarne se convierte en el nuevo Ministro de Información y Turismo (Díaz 1983: 110). Su objetivo era claro: “acomodar los viejos mecanismos de control ideológico a los nuevos métodos de organización económica a fin de evitar tiranteces” (Cisquella et al. 1977: 17-20), circunstancia que provocaría cierto recelo en el seno del régimen (Tussell 2004b: 227). Con ese fin, se encarga de formar una comisión para la elaboración de una nueva ley que cerrara el período tan dilatado durante el que había permanecido vigente la Ley de Prensa de 1938. Su labor legislativa llegaría a concretarse cuatro años después en la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966¹⁴³.

La llamada *Ley Fraga*¹⁴⁴ supone un intento tímido de apertura en el campo de la información similar al producido en la parcela económica. Su razón de ser es, según se recoge en su introducción, la de adaptar las “normas jurídicas [anteriores] a las actuales aspiraciones de la comunidad española y a la situación de los tiempos presentes” y “lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento”. Sin embargo, como sucede con la práctica totalidad de leyes publicadas sobre la regulación de la prensa y el mercado editorial durante la dictadura, toda tentativa de apertura lleva aparejada una matización o una medida regresiva¹⁴⁵. Así, a la “libertad de expresión por medio de impresos” que se declara en el artículo primero de la Ley se contraponen los topes a esa libertad que se exponen justo a continuación (art. 2):

Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal¹⁴⁶.

¹⁴³ BOE 19-III-1966.

¹⁴⁴ Aunque es habitual el empleo de dicho rótulo (Otero 1995: 231), la *paternidad* de la Ley difícilmente se puede atribuir, y mucho menos en exclusiva, a Fraga Iribarne, ya que él era parte de las comisiones que se encargaron de su redacción (Tussell 2004b: 226). En todo caso, habría que señalar a Pío Cabanillas como “autor material de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966” (Gutiérrez Lanza 2000: 46; Cisquella et al. 1977: 28).

¹⁴⁵ Llera (1995: 16) describe esta situación, a partir de 1945, como una “apertura relativa [...], pero corregida, por miedo a la desestabilización, con normas retrógradas”.

¹⁴⁶ Todas estas limitaciones, en virtud de la reforma del código penal realizada el mismo año en que entró en vigor la Ley de Prensa e Imprenta, se elevarían a la categoría de delito (Rojas Claros 2007b: 5).

Hay que añadir otra deficiencia importante al generoso margen de interpretación que presentaba el artículo segundo para coartar la libertad de expresión. Pese a que el artículo tres, por el cual se elimina el trámite de censura previa “salvo en los estados de excepción y de guerra”, se puede considerar un logro, esto no supuso la libertad para publicar cualquier obra, ya que, para aquellas publicaciones o impresos que fueran constitutivos de delito, se preveía el secuestro “del impreso o publicación delictivos donde quiera que éstos se hallaren, así como de sus moldes para evitar su difusión” (art. 64). Para eludir este tipo de acciones, que podían suponer pérdidas cuantiosas para las casas editoriales¹⁴⁷ (Cisquella et al. 1977: 48, 49; García Sánchez en Corroto 2010: 32; Manrique de Lara 1974: 34), cabía recurrir a la consulta voluntaria, que permitía obtener una respuesta de la Administración que eximiera de responsabilidad penal ante la publicación de una obra¹⁴⁸ (art. 4). Dada esta tesitura, muchos editores se acogen a dicha posibilidad (Abellán 1980: 118), por lo que la supresión de la censura previa no deja de ser, a efectos prácticos, una concesión de cara a la galería¹⁴⁹.

Trece días después de aprobarse la Ley de Prensa e Imprenta se concretan varios decretos¹⁵⁰ que regulan diversos aspectos de ésta. Aunque las características del pie de imprenta aparecen reglamentadas en uno de ellos, algo que no supone un cambio sustancial con respecto al de 11 de julio de 1957, se recogen otros decretos que tienen que ver con los nuevos supuestos previstos en la Ley de 18 de marzo. Entre éstos, se concreta el trámite de consulta voluntaria para publicaciones unitarias, marcando un plazo de treinta días por volumen para obtener una respuesta o asumir el silencio administrativo con respecto a una obra. A este Decreto cabe añadir otro relativo a las condiciones de depósito de publicaciones unitarias y secuestro previo. Ya en el artículo

¹⁴⁷ Esta clase de medidas “podía[n] llevarla[s] incluso a la ruina” (Rojas Claros 2007a: 3). Los editores también debían tener presentes las consecuencias derivadas de la potestad del Director General de Cultura Popular “de imponer sanciones económicas con anterioridad al fallo de los tribunales”, cuyo importe “no era susceptible de devolución” (Abellán 1987: 18).

¹⁴⁸ Esto no era en ningún caso garantía de protección frente a demandas particulares o de otras instituciones (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 96; Tussell 2004b: 227). Por otra parte, el no acudir al trámite de consulta voluntaria “implicaba la necesidad de una rigurosa autocensura” (Mangini 1987: 205) para evitar males mayores (Abellán 1980: 118; Blas 1999: 290).

¹⁴⁹ Además de estas medidas previstas por la Ley, aparece otra de carácter preventivo consistente en la obligacion para toda empresa dedicada a la edicion de publicaciones unitarias de inscribirse en un Registro de Empresas Editoriales (art. 51). Dado que la editorial habia de adelantar el plan editorial antes de la inscripcion, la Administracion tenia la posibilidad de demorar los tramites indefinidamente, si asi lo estimaba conveniente, en caso de que este no fuera de su agrado (art. 53).

¹⁵⁰ Aprobados el 31 de marzo de 1966 (BOE 04-IV-1966).

doce de la Ley de Prensa e Imprenta se indicaba la obligatoriedad del depósito previo en el MIT de seis ejemplares de la publicación que se quería editar, contando un día por cada cincuenta páginas antes de la difusión de la obra¹⁵¹. Complementando a ese artículo, en uno de los decretos de 31 de marzo se estipula que los secuestros de publicaciones podrán llevarse a cabo con la ayuda de la Policía gubernativa, adoptándose “las garantías y precauciones necesarias para impedir la difusión o utilización de los efectos secuestrados” (art. 8).

El 23 de julio del mismo año se aprueba un Decreto¹⁵² sobre el estatuto legal de las publicaciones de la Iglesia, eximiendo de la aplicación de la Ley de Prensa e Imprenta a buen número de aquéllas cuyo contenido y finalidad eran puramente religiosos. Este Decreto se completa con una Resolución de 9 de mayo de 1967¹⁵³ que detalla una serie de publicaciones que también quedarían excluidas del cumplimiento de la Ley de 18 de marzo de 1966, entre las que aparecen varias de carácter diocesano y diversos boletines oficiales eclesiásticos. Un apunte más con respecto a la aplicación de dicha Ley durante el tiempo en que Fraga ocupó la cartera del MIT tiene que ver con un estado de excepción que se declara por Decreto-Ley de 24 de enero de 1969¹⁵⁴ en todo el territorio español, y cuya aplicación se prolongará por dos meses. Durante el mismo, por mor del artículo tercero de la Ley de Prensa, que ya hemos comentado, se restablece el trámite obligatorio de censura previa de prensa y publicaciones unitarias.

Fraga sale del ejecutivo como consecuencia del uso que dio a la prensa para magnificar el escándalo MATESA y obtener, de esta manera, rédito político (Tussell 2004b: 240-242). Tras su cese se sucederán varios ministros como responsables del MIT antes de la desaparición de ese organismo en julio de 1978 (Davara Torregro 2004: 169): Alfredo Sánchez Bella (octubre 1969-junio 1973), Fernando de Liñán y Zofio (junio 1973-enero 1974), Pío Cabanillas Gallas (enero 1974-octubre 1974), León Herrera Esteban (octubre 1974-diciembre 1975), Alfredo Martín Gomero (diciembre 1975-julio 1976) y Andrés Reguera Guajardo (julio 1976-julio 1977) (Cisquella et al. 1977: 25-32; Velasco González 2005: 181). Durante estos años, los que van ocupando

¹⁵¹ Cisquella et al. (1977: 22) explican que este procedimiento “equivale a instaurar una forma de censura más sutil pero más férrea, evitando —en caso de que un libro no llegue a circular— el escándalo de una recogida de ejemplares librería por librería”.

¹⁵² BOE 10-IX-1966.

¹⁵³ BOE 29-V-1967.

¹⁵⁴ BOE 25-I-1969.

la cartera de Información y Turismo, en ausencia de nuevas disposiciones en materia editorial y de censura, se apoyarán en el generoso margen de actuación que concede la Ley de 18 de marzo de 1966, por lo que se alternarán períodos de apertura con otros de carácter reaccionario (Cisquella et al. 1977: 68, 69; Abellán 1980: 149-154, 232; Rojas Claros 2006: 26).

El desmantelamiento definitivo del aparato censor se concretará durante la transición política con varias medidas legislativas. El 1 de abril de 1977 se promulga un Decreto-Ley¹⁵⁵ sobre libertad de expresión que derogaba, entre otras limitaciones, el artículo 2 de la Ley de Prensa e Imprenta¹⁵⁶. Por último, la Constitución Española de 6 de diciembre de 1978¹⁵⁷ recoge en su artículo veinte una serie de derechos relativos a la libertad de expresión, entre los que se cita el derecho “a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica”, al tiempo que se declara de forma taxativa que “el ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa”. Con ese hito, “la época de la censura y la represión cultural, al menos en lo que a publicaciones unitarias se refiere, podía darse por fin terminada” (Rojas Claros 2005: 17). Con todo, la estructura formada durante el franquismo todavía permanecerá vigente hasta 1985, año en que se abandonan por completo los mecanismos censorios heredados del régimen (Rabadán (ed.) 2000a: 9).

3.3.2. LOS CRITERIOS DE CENSURA

Si algo parece traslucir de un repaso a la bibliografía dedicada a la censura franquista, es la extremada arbitrariedad con que supuestamente ésta se llevó a cabo (Cisquella et al. 1977: 73; Abellán 1980: 91, 92; Ambrosi 2008: 2; Sinova 1989: 82, 123, 277). Varios autores explican tal circunstancia apuntando a la falta de una ideología clara en el seno del régimen (Cisquella et al. 1977: 15; Abellán 1980: 91). Con todo, los datos analizados en éste y otros estudios TRACE confirman que las diferencias en los dictámenes emitidos tienen que ver, más que con el capricho de los

¹⁵⁵ BOE 12-IV-1977.

¹⁵⁶ No obstante, este artículo se había “sustituido por otros once que siguen limitando la libertad de expresión” (Cisquella et al. 1977: 23). Por su parte, Abellán (1980: 118) destaca “la vaguedad de la nueva legislación”, especialmente en lo que tiene que ver con el secuestro administrativo, ya que en el Decreto-Ley se estipula que se podrá ordenar con respecto a impresos “contrarios a la unidad de España, que constituyan demérito o menoscabo de la Institución Monárquica o de las personas de la familia real, que de cualquier forma atenten al prestigio internacional y al respeto, ante la opinión pública, de las fuerzas armadas”.

¹⁵⁷ BOE 29-XII-1978.

censores, con los cambios que se fueron registrando con los años a nivel político y social y que forzaron a la censura a adaptarse a las nuevas circunstancias (Sinova 1989: 78, 277). Aunque la propia organización de la censura convertía al censor en la autoridad decisoria (ibíd.: 278; Abellán 1980: 93), la voluntad de éste, al igual que cualquier otra consideración, aparecía supeditada a la consecución del objetivo último del aparato censorio, que no era otro que la perpetuación y legitimación del régimen y de su máximo dirigente (Sinova 1989: 82, 279; Bermejo Sánchez 1991: 94, 95).

La preponderancia de tal criterio explica el que, a pesar de los intentos de las diferentes *familias* del régimen por evitar la censura a sus publicaciones, esa situación no llegara a darse más que en casos puntuales, incluso en momentos en que éstas estaban al cargo del aparato censor. Ya nos hemos referido, por ejemplo, a la Ley de 1 de mayo de 1941 por la que se eximía de la censura a la prensa de Falange y que apenas permaneció vigente durante ocho días. En términos similares, Justino Sinova (1989: 81) comenta con respecto al grupo católico que “pese a que miembros de la iglesia católica participaron en la organización de la censura [...] los textos emitidos por la jerarquía eclesiástica española y por el mismo Papa no se libraron de la persecución”. Abellán (en Llera 1995: 25) va más allá al constatar que en el ejercicio del control de la información “se percibe claramente los signos de la lucha por el poder. Inexplicablemente, ni falangistas, ni propagandistas, ni opusdeistas, ni ministros, ni siquiera el mismo Franco, se vieron librados de la censura”.

Si bien los criterios por los que se guiaba el aparato censorio seguían unos derroteros en ocasiones impredecibles, sus agentes se atuvieron sin excepción, aunque en diferente medida, a una serie de máximas que Abellán (1980: 88, 89) resume en las siguientes:

1. *Moral sexual* entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
2. *Opiniones políticas* [...].
3. *Uso del lenguaje* considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
4. Por último, la *religión* como institución y jerarquía [...].

A pesar de la clara influencia de la censura eclesiástica en la elaboración de dichos principios, como hemos señalado, éstos aparecen subordinados a la permanencia del régimen, con lo que cobra especial relevancia el control sobre los mecanismos de expresión en materia de política (ibíd.: 89, 90, 111, 112, 175; Sinova 1989: 279; Cisquella et al. 1977: 74; Oskam 1991: 113, 114).

3.3.3. POESÍA Y CENSURA

Si centramos nuestra atención en la censura de textos poéticos, podemos notar que una opinión generalizada entre los autores españoles ya en las postrimerías del franquismo, era la de que la lírica era el género de creación literaria más castigado, hecho que no debería sorprender dado el compromiso político que alcanzó buena parte de la poesía de posguerra. Sin embargo, esa creencia no parece corresponderse del todo con la realidad¹⁵⁸ (Abellán 1980: 84, 85). A este respecto, Francisco Brines (en Sánchez Reborado 1988: 18), miembro de la segunda promoción de posguerra, comentaba en 1967 que “el poeta es el que ha salido mejor librado con respecto a sus otros compañeros. En este sentido se puede afirmar que poetas españoles de obra muy valiosa no han sufrido ninguna contrariedad de esta clase”¹⁵⁹. Tal teoría, si bien peca de exceso de optimismo, se puede sustanciar al tomar en cuenta la escasa incidencia censoria que parece haber afectado a las revistas dedicadas a la literatura y a la que hemos aludido anteriormente (Llera 1995: 26).

Existen varias razones que dan cuenta de esa situación. La principal reside en la posición marginal de la poesía en el mercado editorial (Alcover (coord.) 1977: 70, 71). Aun cuando su contenido podía ser en muchos casos contrario al régimen, no se

¹⁵⁸ Abellán (1980: 84) señala una serie de factores que podrían llevar a la generalización comentada, entre los que están: “La notoria existencia de algunos poetas en franca oposición política al régimen, contra quienes la administración censoria actuaba implacablemente. Los problemas con los que tropezaban ciertas editoriales especializadas al intentar la publicación de los grandes poetas del exilio o el lanzamiento de poetas noveles con una clara actitud crítica frente a la sociedad española o al régimen. Y, por último, el probable vacío dejado por el exilio poético originado por la Guerra Civil. Los grandes nombres de la ‘generación del 27’ muertos o exiliados, fueron sistemáticamente vetados”.

¹⁵⁹ Esta opinión, si tenemos en cuenta las palabras de Luján (2005: 51), resultaría universalmente válida, pues éste declara que “en cualquier sistema de censura [...] la poesía sale bastante indemne”, proposición que otros autores confirman tanto en términos generales (Burt 1999: 188) como para los casos particulares de otras literaturas nacionales como la checa (Burton 2003: 172) o la portuguesa (Lugarinho 2002: 280).

estimaba que fuera perniciosa, por cuanto apenas alcanzaba difusión¹⁶⁰. Por eso no sorprenden las palabras de José Hierro (1988: 114), quien explicaba con respecto a la poesía social que “la leían muy poco los censores y la leía muy poco el público”¹⁶¹. Otro motivo reside en la enorme cantidad de lecturas que le correspondían a cada censor, lo que podría llevar a “emitir dictámenes sin la atención requerida” (Ruiz Bautista 2005: 285; Mangini 1987: 46). Esta aparente permisividad también se puede explicar aludiendo a la escasa competencia de los censores¹⁶² para advertir las críticas al régimen:

abundan los poemas que contienen asombrosas parodias o críticas del régimen que fueron autorizados por los censores. Es posible que esto se deba a que, como hemos contado, a veces la retórica fascista se infiltraba, su tono y lenguaje, en la obra disidente[, lo que] [...] puede haber despistado a los censores (Mangini 1987: 125).

No obstante, hay una serie de factores que podían derivar en una mayor atención por parte del censor de turno. Éste era el caso “cuando se trataba de un poeta ya conocido y cuya ideología constaba claramente” (Sánchez Reborado 1988: 51, 24; Blas 1999: 291; Abellán 1980: 212) o de “ciertas editoriales con una etiqueta de izquierdas [...] que [...] publicaban desde una óptica de la protesta”¹⁶³ (Sánchez Reborado 1988: 30). Por otra parte, como acabamos de señalar, el alcanzar una mayor distribución ponía automáticamente en el punto de mira de la censura a un autor, por

¹⁶⁰ Esta mentalidad explica el que hubiera obras que se aprobaban con la condición de que “las ediciones fuesen de lujo y la tirada limitada” (Ruiz Bautista 2005: 296) o de que “toda la edición quedara restringida para eruditos” (ibid.: 297), así como los intentos de limitar la exposición y promoción de libros ajenos al gusto del régimen, que se recogen de forma explícita en la Disposición de 1 de junio de 1945 (BOE 29-VI-1945) (Blas 1999: 290).

¹⁶¹ Hablando precisamente acerca de estas obras, Wright (1981: 1) estima que, en vista de su distribución limitada, “It does not seem unreasonable [...] that lighter censorship may have permitted more freedom of expression to poets than to novelists or dramatists”.

¹⁶² Una constante durante la andadura del aparato censor franquista será la escasa talla intelectual de buena parte de los *lectores*, en su mayoría funcionarios (Abellán 1980: 115; Sinova 1989: 278; Montejo Gurruchaga 2007a: 28; Montejo Gurruchaga 2007b: 27). Tal extremo es fácilmente constatable al examinar la gran cantidad de errores, junto con la notoriedad de buena parte de los mismos, que contienen los expedientes de censura, así como el flagrante desconocimiento de la obra evaluada por parte de no pocos censores (ibid.: 29). La excepción a esta tendencia se puede encontrar durante los primeros años de la posguerra, en los que “la plantilla de censores [estaba] compuesta toda ella por lectores de indiscutible bagaje intelectual y, en no pocos casos, dotados de un curriculum académico nada despreciable” (Abellán 1980: 159; Ruiz Bautista 2005: 284, 285).

¹⁶³ A veces se daba también el caso contrario, suavizándose la censura administrada a los textos de editoriales dirigidas por personas con cierta afinidad o buenas relaciones con el régimen (Moret 2002: 133, 134, 257).

cuanto la obra de éste se convertía entonces en un peligro potencial¹⁶⁴. Teniendo en cuenta estas razones, no es de extrañar que Blas de Otero, el autor de poesía social de mayor alcance editorial, y cuya simpatía hacia el partido comunista y estancias en Rusia, China o Cuba eran de sobra conocidas por los censores, se quejara en reiteradas ocasiones de las dificultades que tenía para publicar sus escritos en España y, cuando lo conseguía, de las *mutilaciones* que éstos sufrían¹⁶⁵ (ibíd.: 19; Gurruchaga 2000: 11, 16; Bregante 2003: 692).

En todo caso, prescindiendo del criterio cuantitativo, que ha de sustanciarse necesariamente con una recopilación exhaustiva de datos y su estudio pormenorizado, por reducido que sea el grado de incidencia de la censura en un poema, el impacto de las supresiones se antoja mucho mayor que en otros géneros debido a la naturaleza del verso. Aunque a veces se publican poemas con estrofas o versos eliminados¹⁶⁶, en muchas otras ocasiones, debido a las dificultades para mantener la coherencia métrica y semántica (Sánchez Reborado 1988: 50), la consecuencia lógica ha sido “la supresión completa del poema”¹⁶⁷ (Abellán 1980: 142; Beneyto 1977: 347).

Por otra parte, la censura influyó de manera decisiva en el desarrollo de la llamada *escritura entre líneas*, una forma de aludir a cuestiones escabrosas utilizando términos con connotaciones poco marcadas. Las precauciones a este respecto debían ser mayores en el caso de que se tratara de un “escritor desafecto o no simpatizante con el régimen” (Abellán 2007b: 3, 4). El uso de un tipo de terminología críptica permitía alusiones a realidades que eran inmediatamente rechazadas por los censores en caso de

¹⁶⁴ Esta parece ser una constante en otros sistemas de censura, puesto que Burt (1999: 188) explica al hilo del caso particular de la obra *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, que “A key factor in the government’s decision to pursue his book, according to the prosecutor Ernest Pinad, was that Baudelaire’s poetry might prove accessible to a larger audience”. En el contexto de la Inglaterra victoriana, Reynolds (2007: 188) también indica que “high prices [...] kept a book out of general circulation”.

¹⁶⁵ Para una panorámica completa de los desmanes de los censores para con la obra de Blas de Otero y las estrategias y negociaciones rocambolescas seguidas por éste y sus editores para salvar la publicación de sus libros, consultar los dos artículos de Montejo Gurruchaga (2007a; 2007b) reseñados en la bibliografía. A pesar de la especial dureza con que la censura oficial se aplicaría a la poesía social, Wright (1986: 179, 180) explica que ésta “in fact, was selectively enforced and, generally, with decreasing rigor. Despite cases of political censorship, those of Blas de Otero and Gabriel Celaya, for example, it is worth remembering that a great quantity of this poetry was printed”.

¹⁶⁶ En los poemas solían emplearse los puntos suspensivos como marca textual de las supresiones de versos y estrofas (Sánchez Reborado 1988: 50).

¹⁶⁷ Hay que notar que existen casos en que tan solo una supresión altera por completo un poema, pudiendo incluso cambiar radicalmente la temática del mismo, con lo que, lejos de ser un mal menor, podía resultar igual de indeseable que la eliminación del poema (Montejo Gurruchaga 2007a: 6).

que se acometieran directamente, pero tenía un doble efecto negativo: por un lado, podía terminar alienando a aquellos lectores que no estaban al corriente de ese tipo de referencias¹⁶⁸ y, por otro, la repetición de esos recursos, necesaria para su comprensión, hacía que su impacto terminara desgastándose con el paso del tiempo (Sánchez Reboledo 1988: 162, 163). De forma paralela, se fueron desarrollando mecanismos de autocensura en cada uno de los eslabones de la producción poética, afectando, bien sea de forma inconsciente o deliberada, tanto a escritores y traductores como a editores¹⁶⁹ (Beneyto 1977: 170; Abellán 2007a).

El análisis del contexto receptor que se ha llevado a cabo en las páginas anteriores se estima fundamental por el impacto profundo que tiene en la evolución del contenido, e incluso de la forma tanto del libro como del mismo texto, de las traducciones de poesía, ya que éstas deben amoldarse a la configuración que en cada momento histórico adopta el sistema cultural en que se inscriben. En este sentido, se ha podido constatar la adaptación de la política e ideología del régimen a la coyuntura económica, social y cultural existente en cada período, lo que incidió de forma directa en la implementación de una serie de mecanismos encargados de la represión y control sistemáticos de la información en todas sus variantes.

Habiendo reseñado, pues, los factores principales que confluyen en la conformación de la sociedad, el sistema cultural, el régimen y los diferentes organismos censores durante la España del período, se dará a continuación una descripción detallada de los procedimientos y herramientas empleados en la elaboración y análisis de una de las fuentes principales que utilizaremos en el estudio del fenómeno censorio: el Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983).

¹⁶⁸ Burt (1999: 188) alude a este hecho al declarar que “Lyric poetry does not appear an attractive target for censorship, for its subject matter and formalism remove it far enough from the experience of most readers”. Ahondando en este tema, Burton (2003: 172, 173), citando a Milan Kundera, explica que para este último “the language of poetry is acceptable to dictatorships because it does not ‘refer’, because ‘rhyme and rhythm possess magical power: the formless world enclosed in regular verse all at once becomes limpid, orderly, clear, and beautiful.’ Poetry reconciles man to himself, to the world, to society, while the novel, through its analytical, deconstructive bent, makes such an atonement impossible. Dictatorships, says Kundera, love poets and poetry, but cannot but view novels and novelists with the gravest suspicion”.

¹⁶⁹ Un estudio detalle sobre la autocensura llevada a cabo por las editoriales, cuyos intereses económicos tendían a primar sobre los culturales, sería de una utilidad innegable. No obstante, si bien hay testimonios directos que dan prueba fehaciente de que tal actividad se llevaba a cabo, resulta tarea harto complicada el acceder a los archivos de las editoriales (Abellán 2007b: 10, 11; 2008: 3; Rodríguez Espinosa 1997: 157, 160).

4. EL CORPUS 0 / CATÁLOGO TRACEpi (1939-1983)

Dado nuestro interés por comprobar la forma en que las traducciones de poesía aparecen imbricadas en el sistema cultural de la España del período, es necesario crear un método que permita sistematizar los datos y así facilitar la observación de pautas dentro del comportamiento (auto)ensor. En ese orden de cosas, en TRACE se elabora una base de datos informatizada para cada uno de los tipos textuales en que se recoge la información más relevante para el análisis de los campos que son objeto de estudio.

Uno de los puntos centrales de esta Tesis Doctoral es el diseño y análisis del Catálogo TRACEpi, dedicado a las traducciones censuradas de poesía en inglés. Éste constituye una parte de la Base de Datos TRACE, herramienta informatizada en proceso de construcción que engloba todas aquellas traducciones que sufrieron algún tipo de censura entre 1939 y 1985¹⁷⁰. La información contenida en ésta se ha compilado a partir de la fusión de los catálogos individuales existentes para cada uno de los tipos textuales con los que han trabajado la mayoría de los miembros del equipo de investigación: textos audiovisuales, dramáticos y narrativos. A éstos hay que añadir los datos sobre censura de textos poéticos procedentes del Catálogo TRACEpi (1939-1983).

Para alimentar dicho Catálogo se ha hecho acopio de la mayor cantidad de datos posible, ya que únicamente de esta forma se puede garantizar que la posterior selección de textos sea lo más representativa posible en lo que tiene que ver con los fenómenos objeto de nuestro estudio (Tymoczko 2002: 21). Tal selección se generará una vez realizado el pertinente análisis, tanto cuantitativo como cualitativo, de la información recopilada, empleando con ese fin una serie de criterios que aparecerán descritos en detalle en un apartado posterior.

¹⁷⁰ Se puede encontrar una versión de demostración de la Base de Datos TRACE-ULE en: <http://trace.unileon.es/web.html>.

4.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CORPUS 0/CATÁLOGO TRACEpi (1939-1983)

El Catálogo TRACEpi (1939-1983) está compuesto por 1279 registros que se han ido recogiendo y consolidando a partir de las diversas fuentes consultadas. Dicha tarea consiste en comparar los datos procedentes de las distintas fuentes y unificarlos en un único registro en que aparezca reflejado el máximo volumen de información posible, al tiempo que se eliminen tanto la información redundante como los registros repetidos que se hayan podido generar en el proceso de recogida de datos. En los casos en que la información relativa a un campo varíe según las fuentes, prevalece aquel dato que se recoja en un mayor número de fuentes o que, por mayor proximidad con la fecha de publicación del libro o por comparación con otras ediciones de la misma obra u otras de características similares, sea más fiable¹⁷¹.

Conviene señalar que dicho Catálogo se ha ampliado en varios estadios de la investigación a medida que se ha tenido acceso a más información. Así, aunque en un principio los datos recopilados llegaban únicamente hasta el año 1978, se decidió establecer el límite superior de la investigación en el año 1983 por ser éste el último año sobre el que se dispone de documentación de censura de libros en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, la fuente de información principal para este trabajo. Por otra parte, aunque el Catálogo se había restringido en un principio a aquellas publicaciones unitarias traducidas del inglés que estuvieran dedicadas en su totalidad al género poético, se estimó conveniente la inclusión de toda otra obra en que aparecieran textos poéticos de forma fragmentaria, ya que esto permite estudiar otro tipo de fenómenos endémicos de este tipo de textos. Por tanto, aun cuando toda la información aparece recopilada en un único Catálogo, para facilitar el análisis y para garantizar la homogeneidad del mismo, se han tenido que crear varios subcatálogos que permitiesen clasificar los diferentes tipos textuales que hemos ido delimitando y que describiremos en detalle.

¹⁷¹ Por poner un ejemplo, siempre tendrá más peso el dato correspondiente al precio obtenido de un índice bibliográfico como *Bibliografía Hispánica*, cuya información se recopila con posterioridad a la publicación de la obra, que el extraído de la documentación del Archivo General de la Administración, que consiste en estimaciones del editor y aparece con anterioridad a la publicación de la obra. Por otra parte, el catálogo de libros del ISBN registra en ocasiones el precio de la última edición en euros, por lo que se pueden dar variaciones en el coste del volumen. En la mayor parte de los casos, no obstante, se ha optado por mantener esa información considerada menos fiable o minoritaria entre paréntesis en vez de eliminarla directamente.

El Catálogo TRACEpi (1939-1983) recopila toda la información relevante relativa a cada una de las ediciones de obras traducidas al español y al resto de lenguas peninsulares, dedicadas en parte o en su totalidad a la poesía y publicadas durante ese período. El hecho de que cada edición tenga su propio registro responde a varios factores. Por una parte, no siempre se mantiene el mismo traductor de una edición a otra, incluso tratándose de las publicadas por una misma editorial, con lo que se pueden dar variaciones en el texto. Asimismo, un cambio en los paratextos que acompañen a la obra principal, aun utilizando una misma traducción, puede acarrear un dictamen distinto por parte de las autoridades censorias. Tampoco se puede obviar la importancia de datos como los de las tiradas y el precio de las diferentes ediciones para medir la popularidad de una obra, así como su accesibilidad para el público lector, cuestiones que sin duda les preocupaban a los censores, especialmente cuando se trataba de evaluar textos potencialmente conflictivos. Es evidente, por tanto, la necesidad de incorporar dichas ediciones al Catálogo y de que se les dedique un registro propio en que aparezca recopilada toda la información referente a las mismas.

A continuación se detallan las principales fuentes de información a partir de las cuales se ha confeccionado el Catálogo TRACEpi, indicando su procedencia y los datos que se han extraído de cada una, que se corresponden con una serie, por un lado, de índices impresos de bibliografía publicada durante el período y, por otro, de catálogos informatizados accesibles a través de Internet.

4.1.1. FUENTES DE INFORMACIÓN

El *Boletín del Depósito Legal de obras impresas* (BDL) se empieza a publicar como fruto de la reorganización y legislación de los trámites de Depósito Legal. Aparece entre 1958 y 1968 en formato mensual¹⁷², tiempo durante el cual es utilizado como fuente principal para la elaboración de otras publicaciones dedicadas a la catalogación de los libros editados anualmente, como es el caso de *Bibliografía española* y *El libro español*. A pesar de esta circunstancia, existen diferencias notables en el sistema de clasificación de libros utilizado en esas publicaciones, ya que en el BDL todas las obras literarias, prescindiendo de su género, idioma original y país de procedencia, se engloban en un mismo apartado, por lo que resulta francamente difícil

¹⁷² En enero de 1969 es absorbido por *Bibliografía española*.

la discriminación de registros válidos. Por ese motivo, las búsquedas realizadas en esa publicación se han limitado a los años y a los datos que no aparecían cubiertos en otros índices bibliográficos, abarcando en total 24 registros del total de los contenidos en el Catálogo. A continuación se muestra un ejemplo de la información proporcionada por esta fuente:

Milton, John. *El paraíso perdido*. Traducción del inglés por Dionisio Sanjuán. Con un estudio biográfico y crítico, por F.R. de Chateaubriand. Notas de Adisson, Saint-Maur. Quinta edición. Zaragoza. Aguilar. 1963. 627 pág. 13 cm. Colección "Crisol", vol. 187.

Una serie de publicaciones que adoptan diferentes nombres y formatos (en ocasiones mensual o bimensual y en otras anual) con el paso de los años, son las que aparecen denominadas en el Catálogo de forma unitaria como *Bibliografía española*. Ese título se corresponde con el de una publicación de información bibliográfica editada en la segunda mitad del período meta, más en concreto, a partir de 1958. En años anteriores aparecieron otras dos publicaciones, *Bibliografía general española e hispanoamericana* (editada hasta 1942¹⁷³) y *Bibliografía hispánica* (editada entre 1942 y 1958), cubriendo entre las tres la totalidad del período estudiado. Si bien el sistema de clasificación varía según el año de publicación, la información que se proporciona sobre las obras publicadas suele ser bastante consistente a lo largo del tiempo y extremadamente útil, por lo que se ha podido incluir en 329 registros, representando así la fuente impresa más productiva. El siguiente es un ejemplo de los datos contenidos en estas publicaciones:

Keats, John. *Obras completas en poesía*. Barcelona. Ediciones 29. 1975. 19cm. Vol. 1. Traducción, Arturo Sánchez. 1975. 405p. 1h. Libros Río Nuevo; 9. Serie poesía; 5. Texto paralelo inglés y traducción española. 360 ptas.

El siguiente catálogo consultado es *Index Translationum*¹⁷⁴, elaborado por la UNESCO a modo de compendio de la labor traductora realizada a nivel mundial. El catálogo se encuentra disponible en dos encarnaciones distintas, una en papel, disponible en volúmenes anuales, y otra electrónica. Esta última versión tiene la

¹⁷³ Esta publicación comienza a editarse en 1923 y prosigue su actividad de forma continuada hasta 1936, fecha en que se suspende a causa de la Guerra Civil. Ya en 1941 se publicaría, junto con otros cuatro sobre libros más recientes, un volumen retrospectivo con reseñas de obras publicadas entre 1936 y 1940. No obstante, en abril de 1942 cesa definitivamente su publicación al ser absorbida por *Bibliografía hispánica* (Marsá 2000: 361, 362).

¹⁷⁴ <http://www.unesco.org/culture/xtrans/>.

desventaja de que únicamente recoge traducciones efectuadas a partir de 1979, con lo que, teniendo en cuenta el número tan reducido de registros con el que se trabajaría, su uso no se ha estimado conveniente. Debido tanto a la dificultad para localizar las obras de poesía traducidas del inglés como a la parquedad de los datos que aportan, tampoco se ha hecho uso extensivo de los tomos impresos, tomándose como fuente en apenas 36 registros. La información que proporcionan éstos se ilustra a continuación, pudiéndose notar el que muy probablemente sea el dato más interesante que contienen, ausente en las demás publicaciones utilizadas, el del título original de la obra:

Eliot, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos*. Vicente Gaos. Madrid. Rialp. 1951. 159 [páginas].
20 ptas. Eng: *Four Quartets*.

El catálogo de libros de la Agencia Española del ISBN¹⁷⁵ es, junto con los de las Bibliotecas Públicas del Estado, el recurso electrónico más consultado tanto por la facilidad de búsqueda como por la pertinencia de los datos que devuelven dichas búsquedas, aun cuando sólo aporta información a 92 registros. Aparte de la evidente ventaja de proporcionar el ISBN, extremadamente útil a la hora de localizar una publicación, aporta detalles adicionales que no aparecen en otras fuentes, entre los que están la acotación de la fecha de la publicación¹⁷⁶ y el precio recomendado del libro. Un registro localizado en esta base de datos adopta la siguiente forma:

ISBN 13: 978-84-7175-429-5

ISBN 10: 84-7175-429-0

Título:	Obra poética
Autor/es:	Keats, John; [Sánchez, Arturo] tr.
Título:	Obra poética
Lengua/s de traducción:	Inglés
Publicación:	Ediciones 29
Descripción:	2 v.
Colección:	Río nuevo
Materia/s:	821.111-1 - Literatura en lengua inglesa. Poesía.

¹⁷⁵ <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN.html>.

¹⁷⁶ En la mayor parte de los casos se refleja no sólo el año, sino también el mes en que apareció la obra, por lo que permite hacer una comparación más exacta entre las fechas de entrada y resolución del expediente de censura y la salida de la obra al mercado.

Otra fuente electrónica utilizada es el catálogo de publicaciones de la colección “Visor de poesía”¹⁷⁷, la más importante en lo que tiene que ver con la publicación de traducciones de poesía del inglés al español durante el período meta. Esta fuente aparece representada en el subcatálogo de obras estrictamente poéticas por 49 registros de los 433 traducidos al español que se incluyen en el mismo. Aunque el catálogo de la editorial Visor Libros sólo ofrece un listado de obras ordenadas de forma alfabética por autor, aporta datos básicos que no siempre aparecen en otras fuentes, recopilando además información contextual de gran interés relacionada con el contenido de las obras publicadas en la colección y con sus creadores. Un ejemplo de lo que acabamos de reseñar es el siguiente:

Allen Ginsberg (Paterson, New Jersey, 1926 - New York, 1997) es uno de los más significativos y auténticos poetas del siglo XX. Su obsesión por el sexo, las drogas, la religión y la política le han convertido en una figura sumamente provocadora y comprometida. El poema “Howl”, publicado en 1956 está considerado como el emblema de la generación beat y texto básico de la protesta de la juventud americana.

Aullido y otros poemas
Edición Bilingüe.
96 págs.
Prólogo de W. Carlos Williams.
Traducción de Katy Gallego.
ISBN: 84 - 7522 - 116 - 5.
Precio con IVA: 1000 ptas. (6 €)

La fuente más utilizada, apareciendo información procedente de la misma en 996 registros del Catálogo, es la constituida por los Catálogos de las Bibliotecas Públicas del Estado (BPE)¹⁷⁸. El servicio de consulta de dichos Catálogos, que comenzó su andadura en mayo de 1996, permite efectuar búsquedas de forma unificada entre los títulos disponibles en las 52 BPE, 12 redes de bibliotecas públicas y 3 sistemas de bibliotecas provinciales. Dada la cantidad ingente de catálogos que confluyen en una misma búsqueda, no es de extrañar el rendimiento de esta herramienta. Asimismo, cabe destacar el gran número de datos que se aportan, muchas veces omitidos en otras fuentes, como los idiomas empleados en la edición, las materias que abarca o su localización física dentro de la red de BPE, como se ilustra a continuación:

¹⁷⁷ <http://www.visor-libros.com/main/catalogo.htm>.

¹⁷⁸ <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CBPE/index.html>.

Autor: Keats, John
 Título: Obra completa en poesía / John Keats
 Edición: 2ª ed., bilingüe
 Publicación: Barcelona : Ediciones 29, 1977
 Descripción: v. ; 19 cm
 Serie: Libros río nuevo ; 9. Poesía. 5
 Notas: Texto en inglés y castellano
 Materias: Poesías inglesas-S.XIX
 CDU: 821.111-1"18"
 ISBN: 84-7175-083-X
 Biblioteca: Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía
 Ejemplares: BP de Sevilla. Préstamo, PR P KEA obr; B.P. Granada. Préstamo, 820-KEA-obr

Por último, hay que señalar la fuente de información más importante, tanto por el elevado número de registros que contienen datos procedentes de la misma como por el caudal de información que aporta. El catálogo informatizado sobre censura de libros del Archivo General de la Administración (AGA), elaborado mediante el programa Microsoft Access, consta de 460.620 registros correspondientes a todo tipo de publicaciones unitarias¹⁷⁹ que entraron para su consulta o depósito entre 1938 y 1983 y para las cuales, salvo extravío, existe la correspondiente documentación generada por las autoridades censorias. A continuación se da un ejemplo de la información que aparece en la base de datos y que está vinculada con varios registros incluidos en el Catálogo TRACEpi (1939-1983):

Tabla 1. Ejemplo de registros en el catálogo informatizado del AGA

Título	Nombre	Expe n.º	Expe año	SignAGA	Editor	FEntrada	FResolucion	Observaciones
Obra completa en poesía. Tomo ii, edic. Bilingüe	Keats, Jhón	6748	76	73/05539	Ediciones 29	07-06-1976	08-06-1976	
Poemas edición bilingüe	Keats, John	1090	50	21/09028	Rialto	28-02-1950	12-04-1950	
Poesías	Keats, John	2187	46	21/07833	Hispánica	11-05-1946	17-06-1946	
Poesías	Keats, John	4554	54	21/10782	Siglo Veinte	23-07-1954	02-08-1954	

Como se puede notar, el catálogo del AGA proporciona información básica para localizar la caja y el sobre correspondientes en que aparece recogida toda la información procesada y generada por las autoridades censorias relativa a cada

¹⁷⁹ Es conveniente señalar, no obstante, que en ocasiones aparecen registros duplicados que se corresponden con obras individuales editadas en antologías, uno por cada texto incluido en la antología y otro que contiene el título general de ese volumen, compartiendo todos ellos signatura por encontrarse el expediente colectivo en una misma caja y un mismo sobre dentro de los archivos del AGA. Por otra parte, Abellán (2007c: 11), al hablar con respecto a la documentación almacenada en el Archivo, apunta a que en éste estarían disponibles “no menos de medio millón de expedientes de censura”.

edición¹⁸⁰. Los campos que aparecen en la base de datos son los siguientes: Título, Nombre (del autor, editor o traductor), Número de Expediente¹⁸¹, Año del Expediente, Signatura AGA, Editor, Fecha de Entrada (de la obra a censura), Fecha de Resolución del expediente y un campo de Observaciones¹⁸².

Debido al aluvión de datos recopilados en esa fuente, el procedimiento óptimo para localizar registros válidos consistiría en una búsqueda por nombre de autor, previa delimitación de una plantilla de escritores de poesía en inglés. No obstante, se desestimó dicha posibilidad ante el número tan abultado de errores contenidos en esta base de datos¹⁸³, así como por la imposibilidad de localizar a través de este método las antologías (exceptuando, lógicamente, las dedicadas a un único autor) que pudieran aparecer en el catálogo. Al final se optó por la única alternativa que garantizaba la obtención del máximo número de registros válidos, que no es otra que examinar la base de datos registro por registro, analizando tanto los títulos de las obras como los nombres de los autores. Como complemento, se realizaron diversas búsquedas por nombres de autor y de obra y se rastreó la existencia de antologías utilizando palabras clave.

Una vez localizados los registros válidos, se ha procedido a la petición de la caja donde está incluido el sobre con los informes de censura correspondientes y toda la documentación aneja, lo que puede incluir manuscritos, galeradas, copias de ediciones anteriores o de libros para los que se quiere tramitar su importación, hojas de petición de consulta previa o de concesión de permiso para reeditar un libro, modificar alguna de sus partes o incorporar ilustraciones y, en ocasiones, correspondencia entre el editor y la autoridad censoria competente.

¹⁸⁰ Sin embargo, se advierte en algunos casos que la información sobre censura relativa a las diferentes reediciones de una obra aparece en el mismo sobre que la relacionada con su primera edición.

¹⁸¹ A este campo hay que añadir otros dos relacionados que contienen la letra y/o el número que acompañaban en ocasiones al número de expediente para localizar la documentación.

¹⁸² Hay otros dos campos que están definidos en el catálogo del AGA pero para los que no se recoge ningún dato ("Tirada" y "Lector"), lo que indica que muy probablemente se esperaba incorporar más información contenida en los expedientes de la que aparece reflejada en el catálogo. Es posible, como así ha sucedido con otros campos, que dicha información se vaya cubriendo de forma paulatina (Rioja Barrocal 2004: 55).

¹⁸³ Las dificultades encontradas van de simples errores tipográficos, convenientemente ilustrados con uno de los registros que aparecen en la tabla anterior, a suplantaciones del nombre del autor original por el de su traductor o editor, o inconsistencias en el uso de los artículos iniciales de muchos títulos.

La documentación del AGA reviste una importancia especial por varios motivos fundamentales. En primer lugar, constituye la segunda fuente de mayor peso en términos cuantitativos, ya que aporta información contenida en 776 registros. Por otra parte, incorpora datos de publicación que no aparecen en ninguna de las demás fuentes, como el relativo a la tirada. Por último, y el punto más interesante, suministra acceso a los expedientes de censura de libros y, en muchas ocasiones, a los textos revisados por los censores, en los que aparecen las marcas textuales que dejaban para indicar pasajes problemáticos.

4.1.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE REGISTROS VÁLIDOS

Los resultados obtenidos del análisis del Corpus 0/Catálogo TRACEpi están en relación de dependencia con la relevancia de los datos que se incluyan en el mismo, así como con la homogeneidad con la que se ordenen para facilitar su estudio. Así, se ha utilizado como referencia un modelo de ficha creada a tales efectos. No obstante, hay que destacar que, para garantizar la pertinencia de la información, se han tenido que excluir datos que se habían recopilado en el Catálogo en primera instancia. En las siguientes páginas se detallan los criterios que se han utilizado como filtros para restringir y descartar varios grupos de información.

Nacionalidad de los autores y lengua original de los textos

Teniendo en cuenta la extensión de la búsqueda dentro del catálogo del AGA, se ha tenido que comprobar en un número elevado de casos la nacionalidad del autor para saber si ésta se correspondía con alguno de los países de habla inglesa, principalmente británica, estadounidense, irlandesa o canadiense, ya que se toma como criterio restrictivo para su inclusión en el Catálogo el que el idioma de la obra de la que parta la traducción sea el inglés. El objetivo en este sentido siempre ha sido el de la exhaustividad, incluyendo el mayor número de obras que cumplieran con el criterio de la lengua de partida y tomando el dato de la nacionalidad como meramente orientativo más que como un baremo excluyente.

La razón de ser de este modo de proceder se sustenta en el hecho de que ha habido casos en que la nacionalidad del autor era distinta a las ya mencionadas pero, tras una comprobación de su biografía, se ha podido constatar la existencia de obras escritas en inglés por parte de esos autores. En caso de que hubieran escrito sólo parte

de su obra en inglés, se ha verificado a través de biografías de autores o índices bibliográficos si los textos aparecidos en el catálogo del AGA fueron escritos en esa lengua, descartándolos automáticamente en caso contrario.

Lengua meta (LM)

En la fase de acopio de datos hemos podido dar fe de la existencia de traducciones de textos poéticos a otras tres lenguas peninsulares aparte del español: catalán, euskera y gallego. Debido al número relativamente reducido de registros válidos, se ha valorado conveniente la incorporación de los mismos al Catálogo para su análisis. No obstante, hay que matizar que, por motivos de competencia lingüística, así como por el escaso número de textos que se manejan, no se llevará a cabo un estudio textual de los mismos en un estadio posterior de la investigación, lo que no obsta para que resulte conveniente recopilar y analizar este tipo de registros, aunque por separado para no alterar los resultados de nuestra selección.

Tipo textual

Otro criterio tiene que ver con la exclusión de material en el que no tengan cabida los textos de poesía. No pretendemos en ningún caso ir más allá en nuestro análisis de los límites del género poético, especialmente en lo que tiene que ver con el drama poético y la poesía dramática, convenientemente desarrollado en una sección anterior. Nuestro criterio en este caso, sobre todo por el número restringido de obras que caen dentro de los casos límite comentados, será inclusivo, dándose cabida en el Catálogo tanto a obras calificadas de “poema dramático” como aquellas a las que se les adscriba la etiqueta de “drama poético”, si bien las últimas, por cuanto consideramos que el componente poético aparece en éstas subordinado al dramático, no se analizarán junto con las obras estrictamente poéticas, sino de forma independiente. A modo de excepción, se excluyen las obras dramáticas de autores clásicos ingleses como William Shakespeare, puesto que ya han sido objeto de otros estudios (Bandín Fuertes 2007).

También son susceptibles de ser incluidos en el Catálogo aquellos textos que pertenezcan, ya sea en parte o en su totalidad, a otros géneros distintos al poético y en los que aparezca alguna sección dedicada a la poesía o algún poema o fragmento poético integrado en la estructura del texto. El interés de incluir dichas obras en el Catálogo estriba en la posibilidad que ofrecen de estudiar otro tipo de fenómenos ajenos

a los textos exclusivamente poéticos. Así, entre otras consideraciones, habilitan una comparación directa del tratamiento censor para con cada uno de los tipos textuales, dan pie a examinar hasta qué punto se consideraba relevante la existencia de traductores especializados en textos poéticos a la hora de traducir las partes dedicadas a poesía y permiten determinar las estrategias editoriales que se seguían en caso de que hubiera fragmentos de poesía imbricados en el texto (mantenimiento, reducción, eliminación total, etc.). No obstante, se ha de dejar constancia de que, tanto por la distinta naturaleza de estos tipos textuales como por la necesidad de acometer un estudio de diferentes características, se analizarán de forma independiente.

Período Meta

El último criterio que se ha considerado tiene que ver con la fecha de entrada de las obras al sistema censorio, tomándose como válidas aquéllas que pasaron por censura entre 1939 y 1983 sin importar, en el caso de que su publicación fuera autorizada, su fecha de entrada en el mercado editorial español, bien sea mediante su edición en territorio nacional o a través de los cauces de la importación.

4.1.3. LA FICHA TRACEPI

A la hora de organizar toda la información extraída de las fuentes que hemos mencionado anteriormente, la herramienta principal sobre la que se sustenta la creación del Catálogo es la ficha TRACEpi, constituida por 35 campos afines a los encontrados en otras fichas TRACE. Ya que cada tipo textual exhibe características diferentes, aunque se ha tomado como base el modelo de ficha utilizado en el estudio de textos narrativos por proximidad, éste se ha adaptado convenientemente para registrar las peculiaridades de los textos poéticos traducidos (Rabadán (ed.) 2000a: 15). En los diferentes campos se recoge “información sobre la ‘topografía censoria’ [...], es decir, sobre la localización física del expediente de censura” de cada obra, además de datos “de edición y publicación” y otro conjunto de campos en que “se establece la vinculación entre expedientes relacionados y se da cabida a la información conseguida en otras fuentes diferentes a las estrictamente relacionadas con fondos de censura” (Gutiérrez Lanza 2004: 450).

A partir de los datos extraídos, se ha volcado esa información en cada uno de los campos de la ficha TRACEpi, cuyo diseño se ha visto sujeto a importantes modificaciones una vez consultadas las fuentes. Tales campos aparecen definidos en las siguientes páginas y están divididos en tres grandes grupos que se corresponden con las áreas supracitadas: en el primero aparecen recogidos Datos TRACE (contienen información referente al AGA) y Datos Textuales; en el segundo, Datos de Edición y Datos de Publicación; para finalizar, se agrupan Relaciones con otros expedientes, Fuentes e Incidencias. Teniendo en cuenta esos apartados, se han establecido los siguientes campos:

4.1.3.1. Datos TRACE

4.1.3.1.1. Datos del Archivo General de la Administración (AGA)

En estos campos se recopilan los datos relativos al proceso censor al que fue expuesta cada obra, dejando constancia de la información generada por los censores de turno con respecto a cada obra que forma parte del Catálogo.

Caja AGA

Se corresponde con un número de cinco dígitos que se asigna a la caja en que se encuentra el expediente de la obra según el sistema de clasificación del AGA. La secuencia seguida en la ordenación de las cajas es cronológica, por lo que una caja con un número superior a otra, siempre y cuando se dé el caso de que ambas compartan un mismo legajo, será con toda probabilidad más reciente.

N.º de expediente

Se emplea una numeración para ordenar cada expediente seguida de dos dígitos que indican el año en que se tramitó. En ocasiones viene acompañado de una letra o de un número adicional. En el caso de las obras de importación, a veces se agrega al número de expediente la etiqueta “EXT”. Aunque el dato del número de expediente aparece aislado en la base de datos de censura de libros del AGA, la referencia a otros expedientes en los informes de censura suele ir acompañada del año en que se tramitaron los mismos, con lo que se referirán al expediente 7450, abierto en 1943, como el expediente 7450-43.

Año

Apunta al año de apertura del expediente de una obra. Reviste interés en tanto que cualquier tipo de desfase entre la fecha de publicación de una obra en su mercado de origen y su aprobación y ulterior publicación en el mercado español podrían apuntar a posibles dificultades censorias y a la conflictividad potencial de la obra. Hay que notar que la apertura de un expediente a finales de año en un buen número de casos acarrea el que la resolución del mismo tenga que esperar al año siguiente, por lo que no hay que concluir inmediatamente que una diferencia de año sea equiparable a un problema con la censura.

Legajo

Dígitos que identifican a un grupo de cajas con expedientes que comparten una temática común. En el caso de las publicaciones no periódicas, todas ellas pertenecen a la materia con el identificador (03)050, identificando el primer número al fondo general de Cultura dentro del AGA y el segundo a los archivos de censura de publicaciones no periódicas. Esta numeración puede venir acompañada de las siguientes marcas de legajo según el período al que pertenezcan: 21 (aparece entre 1938 y 1968), 66 (entre 1969 y 1970) y 73 (de 1971 hasta el final del período).

Fecha de entrada

Fecha completa en que se reconoce la presentación de una obra a censura. Si se compara con la fecha de resolución del expediente, permite observar los retrasos que pudo haber sufrido la obra debido a problemas relacionados con la tramitación del informe por parte de los censores.

Fecha de resolución

Día, mes y año en que se resolvió el expediente de la obra. El disponer de dicha información, mediante comparación con la fecha de publicación de la obra, permite hacer un seguimiento de aquellos textos que en un mismo año sufrieron cambios con respecto a su estado de edición, es decir, que habiéndose autorizado en primera instancia, ven denegada su publicación o viceversa.

Peticionario

Hace referencia a la persona o empresa que tramita la solicitud de publicación de la obra con miras a que ésta se edite. Normalmente se trata de una editorial, del propietario o de un representante de la misma. En caso de que sea una obra importada, suele coincidir con el importador o la empresa importadora.

Provincia

Permite determinar hasta qué grado se alcanzó la descentralización en la publicación de poesía traducida del inglés en un panorama dominado por Madrid y Barcelona, así como constatar la existencia de focos editoriales alternativos. Hay que notar que la ubicación desde la que el peticionario tramita la solicitud de publicación, dato recogido en este campo, no siempre se corresponde con la de la casa editorial, por lo que conviene analizar el campo relativo al Lugar de Publicación para comprobar que no haya ninguna discrepancia.

Calificación

Indica la resolución del expediente de censura. Entre los dictámenes más frecuentes a lo largo del período aparecen la autorización, simple o condicionada, la denegación de publicación de la obra, la suspensión de su importación, la aceptación o denegación de su depósito y circulación y el silencio administrativo, pudiéndose registrar otro tipo de resoluciones dependiendo del período de su emisión (Rabadán 2000b: 269, 270; Cisquella et al. 1977: 44; Abellán 1980: 138, 139, 142-144; 2008: 4; 2007d: 10).

4.3.1.1.2. Datos Textuales

Autor original

Los datos contenidos en este campo permiten establecer un vínculo directo entre la incidencia censoria y cada autor, sus obras y las características de las mismas, por lo que reviste especial importancia para el estudio de la censura.

Nacionalidad

Siendo la lengua de partida el inglés, está relacionada fundamentalmente con los países de habla inglesa, en especial con aquéllos con una mayor capacidad de exportación de sus textos poéticos, aunque de forma excepcional se han localizado y catalogado autores de otras nacionalidades.

A diferencia de la primacía de las obras de origen estadounidense que señalan tanto Rioja Barrocal (2008) como Gutiérrez Lanza (1999; 2000a) para los textos narrativos y fílmicos traducidos del inglés, los registros pertenecientes a nuestro Catálogo muestran la preponderancia de los textos británicos en lo que a poesía traducida del inglés se refiere. Como ya hemos señalado, el incentivo económico que ofrece el mercado poético resulta poco ventajoso para las editoriales¹⁸⁴, por lo que la razón más plausible en este caso radique en la necesidad de evitar riesgos innecesarios publicando determinadas obras o autores clásicos, fundamentalmente de procedencia inglesa, que aportan además prestigio a un determinado plan editorial.

Traductor

En los casos en que se ha podido recoger su nombre, permite estudiar el grado de autocensura en la actividad de un traductor en concreto, así como la incidencia de la censura en las obras en que trabaja. No siempre resulta fácil encontrar este dato, ya que el trabajo del traductor ha sido denostado con frecuencia, hasta el grado de que muchas editoriales simplemente se han negado a reconocer su labor imprimiendo su nombre en las traducciones¹⁸⁵ (Rodríguez Espinosa 1997: 162; Santoyo 1980: 64).

Traductor/Poeta (T/P)

Identifica a aquellos traductores que llevaban a cabo una actividad de creación poética paralela. Este campo sirve, entre otras consideraciones, para cuantificar hasta qué punto las casas editoriales tenían en cuenta la especialización en ese tipo de labores como criterio para la elección de traductores¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Roberts (2000: 139) declara con respecto a la publicación de poetas noveles que una casa editorial que se plantee lanzar un volumen de este tipo tiene que estar “ready to bear the sort of financial loss that books of poetry usually incur”, afirmación que pone de relieve el nulo rendimiento económico que ofrecen muchas de estas obras. Con respecto al mercado español, Martínez de Mingo (2001: 203) aclara que “El número de ejemplares de un libro de poesía suele ser de 1.500 y, [...] [salvo excepciones], ninguno llega a la 3.^a edición, por lo que las ganancias se cuentan con los dedos de la mano si tenemos en cuenta que para el editor las ganancias suelen rondar el 30% del coste del libro”.

¹⁸⁵ Las ideas delineadas por Venuti (1995) acerca de la *invisibilidad* del traductor en el mundo angloamericano parecen ajustarse bastante bien a la situación española durante la mayor parte del período meta, en la que los traductores no estaban amparados por un marco legal que garantizara ciertos derechos sobre la obra, también negados por las propias editoriales que los contrataban (Rodríguez Espinosa 1997: 156). Harina de otro costal es el caso de las innumerables traducciones plagiadas a lo largo del período, que hacen harto complicada la tarea de determinar el nombre del traductor original (Santoyo 1980: 64; Rodríguez Espinosa 1997: 160).

¹⁸⁶ Sería ingenuidad por nuestra parte afirmar que la competencia traductora era la única razón por la que las editoriales encargaban trabajos de traducción a poetas. Un factor que cabe considerarse tan o más relevante tiene que ver con el prestigio que le confería a una traducción la sola mención del nombre de un autor reconocido, ya fuera que éste desempeñara la labor de traductor o de prologuista (Montejo Gurruchaga 2007a: 12).

Título original

Habida cuenta de las características del Catálogo, aparecerá necesariamente en inglés. Cuando se trate de traducciones intermedias, como es el caso de poetas que traducen sus propias obras, y que tienen como ejemplos paradigmáticos dentro del Catálogo al bengalí Rabindranath Tagore y al libanés Khalil Gibran¹⁸⁷, también puede proporcionarse otro título adicional correspondiente al de la obra original.

Título meta

Por regla general, aparece en castellano, aunque se han encontrado y catalogado traducciones realizadas a varias de las demás lenguas peninsulares y, por otra parte, se han dado casos de títulos que permanecen inalterados en su traducción con respecto al original. Cabe destacar que el número elevado de antologías de traducción hace que este campo quede vacío para 458 registros. Debemos indicar además que, en caso de que la primera palabra del título sea un artículo, éste aparece pospuesto en el Catálogo.

Lengua meta

Como se ha señalado en el apartado anterior, aunque se han incluido en el Catálogo y se han incorporado al análisis del mismo, se ha desestimado el estudio textual de los registros en que aparecen obras traducidas a otros idiomas distintos al español (más en concreto, al catalán y variedades del mismo, gallego y euskera), por cuanto exceden los límites tanto de nuestro estudio como de nuestra competencia lingüística.

Tipo textual

En este campo se especifica si la obra es estrictamente poética y, de ser así, el formato en que se edita (antología, poemario, etc.). En caso contrario, se indica el tipo textual al que pertenece. Para los textos dedicados exclusivamente a la poesía se apunta también el género al que pertenecen, ya sea el narrativo, el dramático o el lírico.

¹⁸⁷ Es curioso el caso de la adaptación del nombre árabe de este autor en España, que registra infinidad de variantes según aparecen en búsquedas de los catálogos de las BPE: Gibran Khalil Gibran, Gibrán Jalil Gibrán, Jalil Gibrán, Kahlil Gibran, etc. En este caso, hemos utilizado el nombre Khalil Gibran por tratarse de una de las formas más empleadas en traducciones españolas y por su coincidencia con una de las adaptaciones más frecuentes en los países de habla inglesa.

4.1.3.2. Edición y publicación

4.1.3.2.1. Datos TO

Edición original

Versión de la obra de la que se partió para elaborar una traducción. No siempre es posible recopilar dicha información, ya que no aparece normalmente reflejada de forma explícita. Por otra parte, no hay que olvidar que es frecuente que existan diferentes versiones de un mismo texto en la lengua de origen que, si bien en ocasiones presentan cambios que carecen de importancia, en otros casos son verdaderamente significativos¹⁸⁸. Resulta más complicado aún si cabe el señalar la obra de la que parten las traducciones cuando se trata de volúmenes antológicos, ya que muchas veces no son traducciones directas de otras antologías, sino de selecciones realizadas por el traductor o editor de turno de poemas diseminados por toda la obra de un autor o de una serie de autores.

4.1.3.2.2. Datos TM

Importador

Se suele corresponder con el peticionario “y en muchos casos puede que [...] actúe en representación de la editorial” (Rioja Barrocal 2003: 50). No siempre aparece el nombre del importador en este campo, pero cuando se sabe por otras fuentes que ha existido la importación, principalmente por editarse el volumen en otro país, se indica dicha circunstancia.

Fecha de publicación

De existir un desfase importante entre ésta y la fecha de la presentación y aprobación de la obra en censura, esto podría indicar algún tipo de retraso derivado de la acción censoria. En todo caso, dicho extremo ha de confirmarse con la documentación pertinente, ya que tal demora bien pudiera sustentarse en razones puramente económicas o de estrategia editorial.

¹⁸⁸ Es notable la relativa frecuencia con la que se dan las adiciones, supresiones y modificaciones en las obras de poesía. Un ejemplo claro de esto es *Leaves of Grass* de Walt Whitman, que vio nueve ediciones con un incremento sustancial en el número de poemas de cada nueva edición, cambios en el orden de los poemas y modificaciones en varios de los poemas publicados en ediciones anteriores (Leininger 1995: 363, 364; Riggs (ed.) 2000: 1010).

Lugar de Publicación

Apunta por lo general al emplazamiento de la casa editorial. Cuando se trate de obras importadas, si se dispone de esos datos, aparece en este campo el país de origen y la ciudad en que se editaron.

ISBN

El ISBN¹⁸⁹ es una norma de identificación de libros implantada a nivel global. Así, cada volumen monográfico consta de un identificador universal único de 13 dígitos¹⁹⁰ que permite su localización de forma sencilla. Hay que notar, no obstante, que la adopción del ISBN en España es relativamente tardía, puesto que la creación de la Agencia Española del ISBN y la adherencia a esta norma datan de 1972. Por lo tanto, este campo sólo es pertinente para aquellos registros situados en los últimos años del período, que constituyen la mitad de todos los incluidos en el Catálogo.

N.º edición

Indica a qué edición de la obra corresponde el registro¹⁹¹. Ni se dispone de esa información en todos los casos ni resulta siempre sencillo inferir la misma de las demás ediciones recopiladas en el Catálogo, por lo que, de omitirse, se entiende que se trata de un número de edición desconocido. Siempre que se disponga de información relativa al número de reimpresión, se recoge igualmente ese dato dentro de este campo.

Editorial

Empresa que publica la obra en España. Si es una obra importada, se registra la editorial que la edita en el país de origen. Hay que señalar que dependiendo de las fuentes puede variar el nombre de una casa editorial y que una misma editorial

¹⁸⁹ Siglas de “International Standard Book Number”, conocido en español como “Sistema Internacional de Numeración de Libros”.

¹⁹⁰ Aunque tradicionalmente el ISBN ha estado compuesto por un número de 10 cifras (conocido como ISBN-10), en enero de 2007 se consideró adecuado implantar el llamado ISBN-13 para ampliar sus posibilidades y equiparlo a los sistemas de códigos de barras utilizados para otros productos como el EAN-13 (acrónimo de “European Article Number”). En nuestro Catálogo, debido a que las obras contenidas en el mismo son anteriores a la implantación de tal reforma, y habida cuenta de la mayor facilidad a la hora de localizarlo en las fuentes consultadas, hemos empleado el ISBN-10.

¹⁹¹ Hay que notar que puede haber varios registros de una misma obra que se correspondan con una misma editorial y un mismo número de edición, aun tratándose de ediciones distintas. Este hecho se debe a la posibilidad de incluir una misma obra en diferentes colecciones y, en ocasiones, en versiones diferentes adaptadas a distintos sectores del público lector. Para comprobar este extremo, se revisa la información relativa a la colección a la que pertenece la obra y, en caso de carecer de la misma, el año de publicación de la obra.

puede cambiar de nombre con el tiempo¹⁹². En la medida de lo posible, hemos tratado de mantener esas variaciones, pero siempre intentando unificar los datos para que su análisis sea lo más homogéneo posible.

Colección

Se recopila este dato para aquellos textos que formaban parte de alguna de las colecciones, bien sea de poesía o de carácter más general, que se publicaron durante este período. En caso de que la colección se edite como parte de una serie, se indica también el nombre de la misma. Una colección puede venir caracterizada por una temática o una línea poética determinadas, lo que en ocasiones podría convertirla en más susceptible de sufrir agravios por parte de la censura. Cabe decir que un número significativo de colecciones de poesía, especialmente aquellas cuyo período de existencia se extiende a lo largo de varias décadas, no permanecieron en una sola editorial, sino que cambiaron de manos en una o incluso varias ocasiones.

Tipo de colección

Campo de nueva creación empleado únicamente en el subcatálogo de obras estrictamente poéticas. Su función consiste en delimitar aquellas colecciones y series que se dedicaban a la publicación de poesía.

Número

Se refiere al número que ocupa la obra en la colección, que puede indicar una mayor distribución o importancia relativa de dicha obra con respecto al resto.

Tirada

Número de ejemplares impresos de una edición o reimpresión. La censura era especialmente celosa en lo que respecta a la distribución masiva de publicaciones, por lo que cualquier obra de amplia distribución no habría de traspasar los límites impuestos por ésta. Debido a esto, había libros cuya publicación se autorizaba para un número muy restringido de ejemplares, normalmente destinados a eruditos, ya que se suponía que éstos estaban mejor preparados para efectuar lecturas potencialmente perniciosas para las mentes no instruidas (Ruiz Bautista 2006: 13, 14).

¹⁹² Las relaciones editoriales pueden tornarse francamente complejas. Una misma obra puede aparecer en distintas editoriales en traducción y formato idénticos, incluso en el transcurso del mismo año. También se dan casos en que una editorial encarga una edición a una segunda, por lo que puede aparecer el nombre de ambas en ese volumen.

Precio

Determina el margen de distribución de una obra, por cuanto restringe o facilita el acceso del público a la misma. La publicación de algunos textos se autorizaba únicamente en ediciones de lujo, limitando así el público potencial de obras que pudieran considerarse peligrosas (Cisquella et al. 1977: 51; Ruiz Bautista 2005: 296).

Páginas TM

Contando con el número de páginas de original y traducción, se puede establecer en algunos casos si se produjeron supresiones importantes desde una perspectiva cuantitativa. No obstante, conviene notar que en muchas ocasiones una merma en el número de páginas puede deberse a que el texto sea una adaptación. En otros casos, un cambio en el formato del libro pudiera llevar a una variación sustancial en la cantidad de páginas del mismo.

Tampoco deberíamos pasar por alto el hecho de que el número de páginas que aparece en los expedientes de censura no siempre se corresponde con las del volumen publicado, ya que puede referirse a las páginas del manuscrito o las galeradas presentadas para su examen, pudiendo cambiar sustancialmente el formato del texto tras su paso por censura. Por esa razón, cuando ha habido alguna disparidad significativa entre el número de páginas aparecido en la documentación del AGA y el proporcionado por otras fuentes elaboradas con posterioridad a la publicación de la obra, se ha considerado más fiable la información proporcionada por estas últimas.

Incluido en

En este campo, en el caso de aquellas obras poéticas incluidas en antologías de las que también formen parte textos pertenecientes a otros géneros, tales como obras completas, se incluye el título genérico del volumen.

Texto Bilingüe

Identifica si la traducción utiliza una presentación bilingüe y, en caso afirmativo, incluye la lengua que acompaña al inglés. Se trata de un campo nuevo cuya creación se vio necesaria en vista del elevado número de ediciones de este tipo y de su pertinencia dentro de la traducción de poesía¹⁹³ y del estudio de la censura.

¹⁹³ En este sentido, Pariente (1993: 13) explica que “la confrontación del texto merece sólo la pena en la lectura de la poesía y carece de interés en el caso de la novela o en el ensayo, salvo casos especiales”.

4.1.3.2.3. Fuentes y relaciones

Relaciones con otros expedientes

Dentro de este campo se hace referencia a otros expedientes de censura relativos a obras que contengan traducciones del mismo texto original, tales como antologías, así como a aquellos informes relacionados con una misma traducción, normalmente vinculados a reediciones y reimpressiones, y a traducciones de la misma obra publicadas en otras editoriales.

Fuentes

Especifica, para futura referencia, el origen a partir del cual se han recopilado los datos. A cada fuente se le asignan unas siglas para su identificación¹⁹⁴ y, en caso de tratarse de una fuente distinta a las ya reseñadas, normalmente una página web, se indica la ubicación de la misma.

Incidencias

Datos que no tengan cabida en los apartados anteriores pero que revistan cierta importancia, por cuanto añadan información importante con respecto al expediente en cuestión. Entre los detalles más recurrentes se encuentran la existencia o ausencia de manuscritos, galeras o copias de las obras, reseñas que acompañan a la información bibliográfica, datos con respecto a ediciones posteriores, listados de textos o poemas contenidos en volúmenes de obras completas o antologías, y, en obras en que aparezcan partes de poesía junto con otros tipos de texto, el número de poemas y extensión de los mismos. Se incluyen también los datos aportados por el campo “Observaciones” del catálogo del AGA, principalmente apuntes sobre el estado del expediente.

¹⁹⁴ En concreto: AGA, para referirse al Archivo General de la Administración; BPE, para los Catálogos de las Bibliotecas Públicas del Estado; ISBN, para el catálogo de libros de la Agencia española del ISBN; BE, que alude a las publicaciones *Bibliografía general española e hispanoamericana*, *Bibliografía hispánica* y *Bibliografía española*; BDL, al *Boletín del Depósito Legal de Publicaciones Impresas*, y, por último, IT, que tiene como referente a *Index Translationum*. Aparte de éstas, aparece la etiqueta VISOR para designar al catálogo de publicaciones de la colección “Visor de poesía”.

Informe

Dado el número reducido de registros que se manejan en el Catálogo TRACEpi, se ha estimado viable la creación de este campo, en el que, de considerarse relevante, se ha transcrito parte o la totalidad del informe elaborado por el censor. El disponer de esta información supone una ventaja significativa a la hora de realizar una posible selección de textos que incluya obras que fueron autorizadas, pero en cuyo expediente se hayan podido constatar los reparos de los censores, así como cualquier otra circunstancia que revista especial interés para nuestro estudio.

4.2. ANÁLISIS DEL CORPUS 0/CATÁLOGO TRACEPI (1939-1983)

Habiendo explicado en detalle la conformación de los diferentes campos que componen el Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983), el siguiente paso consiste en realizar un análisis cuantitativo y cualitativo de los datos recopilados en los mismos. La importancia de dicho análisis estriba en que, una vez fijados los parámetros de selección, éste habilita la discriminación de aquellos textos representativos que formarán parte del que será el Corpus 1. A partir de este último se construirá el Corpus 2, que constará de aquellas unidades bitextuales que, por su representatividad de los fenómenos objeto de estudio, puedan emplearse en un análisis descriptivo-comparativo.

El Corpus 0/Catálogo TRACEpi (1939-1983) consta de 1279 registros de obras traducidas a cuatro de las lenguas peninsulares, distribuyéndose éstos de la siguiente manera según su LM:

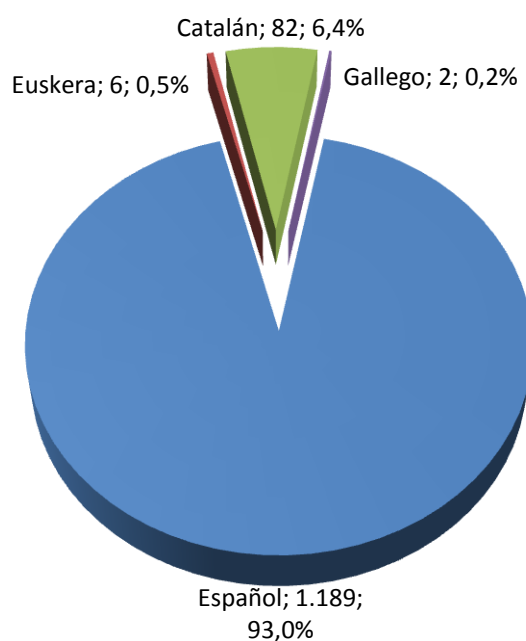


Figura 1. Distribución de los registros del Catálogo TRACEpi según su LM

Aunque el análisis que se lleva a cabo en estas páginas se centra en los textos cuya LM es la española, la parte final del mismo está dedicada a analizar los registros de las demás lenguas meta. A fin de homogeneizar el análisis, el Catálogo TRACEpi (1939-1983) aparece articulado en una serie de subcatálogos que agrupan diferentes tipos textuales. La contribución de estos subcatálogos por número de registros y LM es la siguiente:

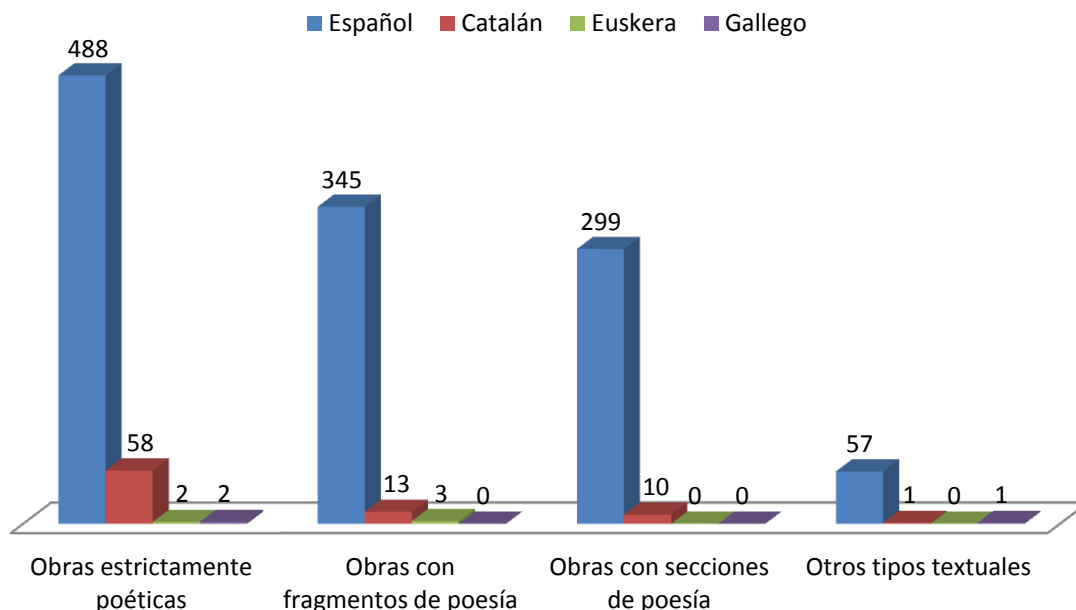


Figura 2. Distribución de los registros en función del tipo textual y la LM

Como se puede apreciar, el Catálogo TRACEpi (1939-1983) contempla cuatro tipos de texto principales. El primero tanto en términos cuantitativos como en relevancia para nuestro estudio es el de las obras estrictamente poéticas, que constituye un 43% del total. El segundo, que reúne un 28,22% de los registros, está formado por aquéllas en las que aparecen fragmentos de poesía, bien sea poemas completos, estrofas o versos, integrados dentro de textos de tipo distinto al poético. El siguiente tipo textual por número de registros, y segundo en importancia teniendo en cuenta el peso de los textos poéticos en el conjunto de las obras, es aquél compuesto por volúmenes en que se combinan secciones enteras dedicadas a la poesía con otras relacionadas con otros tipos textuales, que constituye el 24,16% de los registros del Catálogo TRACEpi. Por último, aparecen otros tipos de texto, que cubren el 4,61% restante.

Aunque se comentan más adelante todos y cada uno de estos tipos textuales¹⁹⁵, el núcleo del análisis que nos ocupa orbita en su mayor parte alrededor del subcatálogo de obras estrictamente poéticas al que de ahora en adelante nos referiremos, para simplificar, como “el Catálogo”. Dicho Catálogo, compuesto por 433 registros¹⁹⁶, está formado por obras dedicadas exclusivamente a la poesía traducida del inglés al español.

¹⁹⁵ En este sentido, dirigimos al lector al apartado 4.2.13., relacionado con el campo “Tipo Textual”, en el que se desarrolla este tema en mayor profundidad.

¹⁹⁶ Aunque en el gráfico se muestran 488 registros para este tipo textual, se han excluido 55 relativos a obras importadas cuya única fuente han sido los catálogos de las BPE. Tanto el análisis de esos registros como los motivos de dicha exclusión se pueden encontrar en el apartado 4.2.10., sobre el campo “Importador”.

A lo largo de las siguientes secciones analizaremos varios de los campos del Catálogo, señalando las pautas que se observan tanto en la evolución del mercado de la poesía en España, y, más en concreto, de la traducida del inglés, como en la intervención de la (auto)censura sobre este tipo de textos.

4.2.1. "FECHA DE PUBLICACIÓN"

Un paso fundamental en nuestro análisis sobre las traducciones al español de textos poéticos consiste en situar la posición que ocupaba en el mercado editorial español la publicación de poesía en general y, más en concreto, la traducida del inglés. El gráfico y la tabla que se muestran a continuación ilustran el número de obras publicadas en España de poesía originalmente escrita en español, tanto peninsular como latinoamericana, así como de la traducida del inglés entre 1944 y 1983¹⁹⁷.

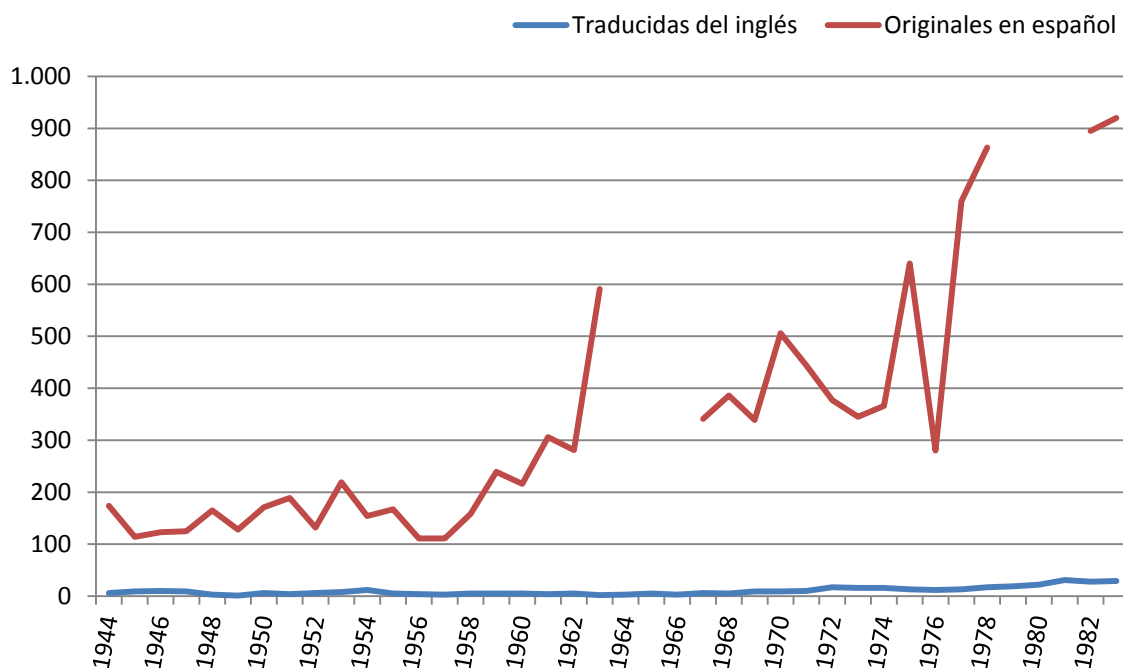


Figura 3. Número de obras por año de poesía original escrita en español y traducida del inglés al español entre 1944 y 1983

¹⁹⁷ Es sencillo comprobar que el gráfico no cubre todos los años del período meta y que, por otra parte, faltan datos relacionados con varios de los años en lo que se refiere al volumen de obras publicadas de poesía original en español. Esto se debe a dos motivos fundamentales derivados de las fuentes de información utilizadas, *Bibliografía general española e hispanoamericana*, *Bibliografía hispánica* y *Bibliografía española*. Por un lado, durante el período comprendido entre 1939-1943, la forma en que aparece la información, unificando toda la literatura ibérica y sin separar obras por géneros, no permite hacer un recuento fiable de los datos. Por otro, durante los períodos comprendidos entre 1964 y 1966 y entre 1979 y 1981 se interrumpe temporalmente su publicación, por lo que no se tiene acceso a la información relativa a esos años.

4. El Corpus 0 / Catálogo TRACEpi (1939-1983)

Tabla 2. Número de obras por año de poesía original escrita en español y traducida del inglés al español entre 1944 y 1983

	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957
Traducidas	6	9	10	9	3	1	6	4	6	8	12	5	4	3
Originales	174	114	123	125	165	128	171	189	132	219	154	167	111	111
	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971
Traducidas	5	5	5	4	5	2	3	5	3	6	5	9	9	10
Originales	158	239	216	306	281	591	0	0	0	341	386	339	506	444
	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983		
Traducidas	17	16	16	13	12	13	17	19	22	31	28	29		
Originales	377	345	366	640	280	760	863	0	0	0	895	920		

Como se puede observar, la poesía que se traducía del inglés ocupaba una posición marginal en comparación con el número de obras publicadas de poesía original en español. Aunque se registra un crecimiento sostenido del número de volúmenes de poesía editados en traducción a lo largo del período, éste sigue siendo extremadamente reducido. Tan solo en el último año, 1983, se publican 920 obras de poesía en español, más del doble del total de textos poéticos traducidos del inglés en los 44 años que abarca el período meta. Con todo, si examinamos en conjunto el panorama editorial de la España del período, nos encontramos con la siguiente situación:

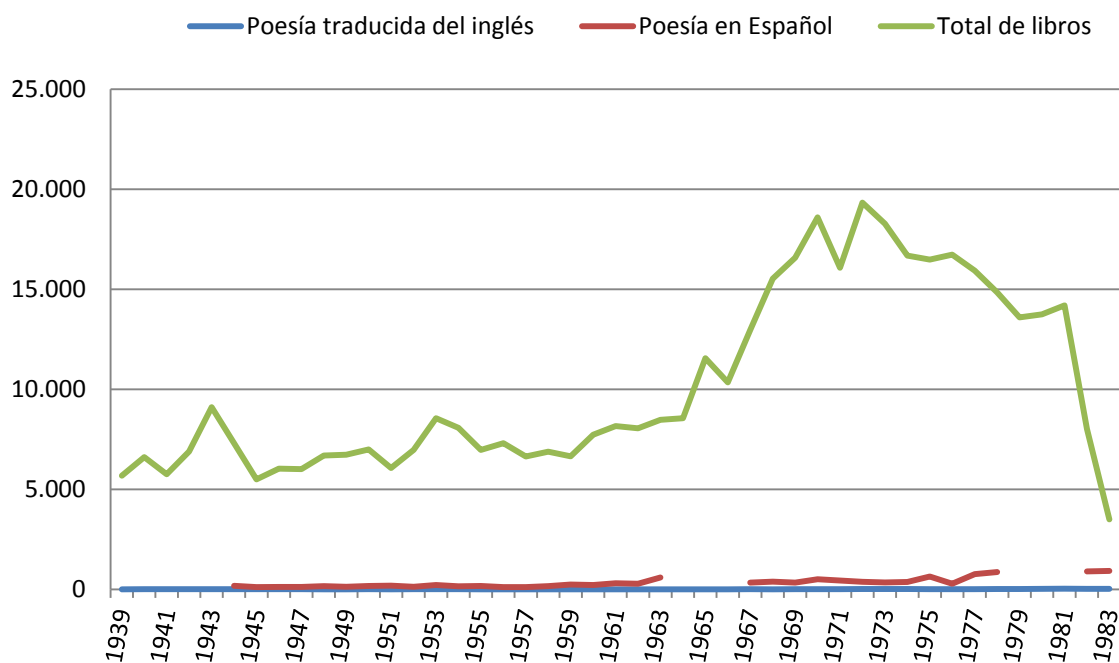


Figura 4. Volumen editorial en España entre 1939 y 1983

En esta figura, que añade el dato del número total de libros aparecidos cada año¹⁹⁸, sin hacer distinciones de género e incluyendo textos no literarios, se puede observar como al fenómeno de la marginalidad señalado para el texto poético traducido del inglés dentro del panorama de la edición de poesía en España hay que entenderlo en relación con la propia posición minoritaria que ocupaba la publicación de poesía durante todo el período. Así, las obras de poesía en español constituyen un escaso 3% del total de libros publicados a lo largo del período, mientras que las de poesía traducida del inglés, que apenas se puede distinguir en la parte inferior del gráfico, ni siquiera alcanzan un 0,1% de lo editado. Las comparaciones tampoco son favorables si sacamos a relucir los datos de publicación de obras narrativas traducidas del inglés entre 1962 y 1978¹⁹⁹:

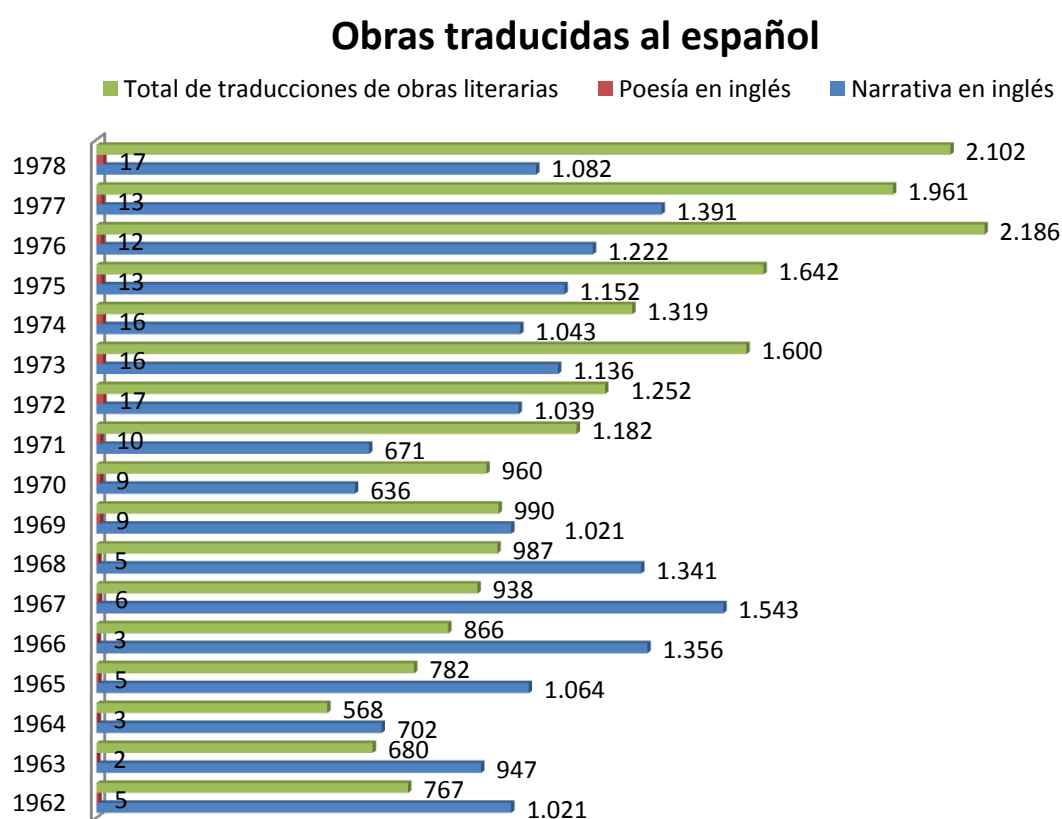


Figura 5. Número de traducciones al español de: a) obras literarias en cualquier lengua; b) narrativa en inglés; y c) poesía en inglés (1962-1978)

¹⁹⁸ Los datos se corresponden con los aparecidos en el catálogo informatizado del AGA y, por lo tanto, tienen que ver con el número de volúmenes unitarios presentados a censura. Si bien es cierto que no existe una correspondencia exacta entre el número de registros de ese catálogo y el de obras publicadas en cada año, se trata de la fuente más completa y manejable a la que hemos tenido acceso. Por otra parte, es más que evidente la falta de información relativa a los últimos años, en los que la actividad censoria había cesado, por lo que simplemente se conserva un número limitado de registros de depósitos de obras.

¹⁹⁹ Los datos que se manejan sobre el número de obras de narrativa traducida del inglés aparecen en los trabajos sobre censura de textos narrativos que, dentro del proyecto TRACE, han elaborado Rioja Barrocal (2008) y Gómez Castro (2009). Por otra parte, las cifras sobre obras literarias traducidas se han extraído de los volúmenes de *Index Translationum* pertenecientes a esos años.

En este caso, es evidente que la poesía no estaba entre las prioridades editoriales en lo que a la traducción de textos ingleses se refería, ya que en su conjunto ni siquiera llega al 0,9% del total de obras de narrativa traducidas del inglés y publicadas durante esos años. Un repaso de los volúmenes de *Index Translationum* relativos a esos años revela que la mayor parte de las traducciones de obras literarias se corresponden con aquéllas vertidas de la lengua inglesa, y, esencialmente, con las de género narrativo²⁰⁰. Este dato apunta a que el problema radica, no ya en la lengua o cultura de partida, sino en la aparente falta de interés del público lector por los textos poéticos, especialmente por los traducidos del inglés, y de las editoriales por el pobre rendimiento económico de ese tipo de libros. Para terminar de ilustrar el papel de la poesía traducida del inglés en los planes editoriales, echemos un vistazo a un gráfico que muestra su evolución de forma aislada:

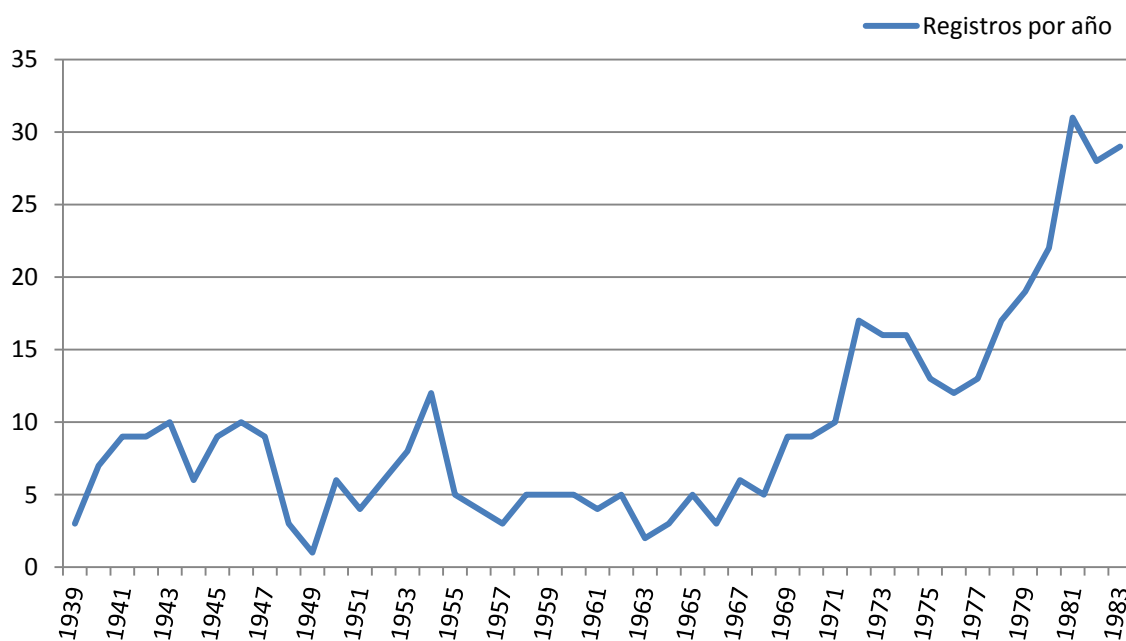


Figura 6. Obras de poesía traducida del inglés al español por año (1939-1983)

A pesar de ser cifras reducidas, si observamos el desarrollo a lo largo del período meta de la publicación de traducciones poéticas del inglés podemos notar, aparte de numerosos altibajos, una clara subida durante el último tercio. De hecho, tan solo durante la última década se publica casi la mitad de todas las obras editadas a lo largo del período meta, lo que indica un cambio significativo en las prácticas editoriales durante la última parte del período. En los siguientes apartados examinaremos varios

²⁰⁰ Hay que notar, como se pone en evidencia en el gráfico, que los datos recopilados por la UNESCO durante los primeros años del período están, a todas luces, incompletos.

fenómenos relacionados con diferentes tendencias del mercado editorial, algunos de ellos reflejados en este último gráfico.

4.2.2. "AUTOR ORIGINAL"

En el Catálogo se recoge un total de 66 autores diferentes²⁰¹. Éstos son los 21 escritores con un mayor número de registros entre 1939-1983, estableciéndose un mínimo de 4:

Tabla 3. Autores de poesía con mayor número de registros

Nombre del autor	Nacionalidad	N.º Registros	N.º Obras ²⁰²
John Milton	Inglesa	56	4
Rabindranath Tagore	Hindú	46	21
Walt Whitman	Estadounidense	39	7
Lord Byron	Inglesa	30	28
Geoffrey Chaucer	Inglesa	27	3
William Shakespeare	Inglesa	19	13
Edgar Allan Poe	Estadounidense	19	7
T.S. Eliot	Estadounidense	13	9
John Keats	Inglesa	12	10
Leonard Cohen	Canadiense	11	7
Oscar Wilde	Irlandesa	9	5
Percy Bysshe Shelley	Inglesa	7	6
Emily Dickinson	Estadounidense	6	5
Ezra Pound	Estadounidense	6	4
Samuel Taylor Coleridge	Inglesa	6	4
William Blake	Inglesa	5	5
Allen Ginsberg	Estadounidense	5	3
James Joyce	Irlandesa	5	2
John Donne	Inglesa	4	4
Dylan Thomas	Galesa	4	4
H.W. Longfellow	Estadounidense	4	3

Podemos establecer tres grupos principales en lo que tiene que ver con los poetas con mayor número de registros. En primer lugar, aquellos autores que publican su obra antes del siglo XX, que constituyen las tres cuartas partes de los poetas de la tabla y ocupan ocho de los diez primeros puestos por número de ediciones publicadas.

²⁰¹ Este número no incluye los nombres de aquellos autores que aparecen en volúmenes colectivos, principalmente antologías, ya que resulta muy difícil determinar la autoría en esos casos sin acceder directamente a las obras.

²⁰² En este campo se cuentan por separado las obras incluidas en volúmenes en que se recopilen varias, siempre y cuando el nombre de éstas aparezca en el título del libro.

Un segundo grupo consta de escritores contemporáneos de reconocido prestigio²⁰³, algunos de ellos ganadores, como son los casos de Tagore en 1913 y Eliot en 1948, del Premio Nobel de Literatura. Por último, cabe mencionar los casos de Allen Ginsberg y Leonard Cohen, dos autores que comienzan a publicar sus poemas a partir de los años cincuenta y consiguen hacerse un hueco en el mercado editorial español.

Entre los más traducidos hay 9 autores ingleses, 7 estadounidenses, 3 irlandeses, el canadiense Leonard Cohen y un bengalí, Rabindranath Tagore. Como se podrá comprobar a continuación, la tendencia a la publicación de obras procedentes del Reino Unido, esencialmente Inglaterra, y Estados Unidos se mantendrá como una constante a lo largo del período. Por otra parte, se empieza a observar un dato que se pondrá de relieve en el análisis de los campos restantes: la preponderancia editorial de un número reducido de autores. A los diez primeros escritores de la tabla les corresponde la autoría de 272 obras de las 433 de que consta el Catálogo, un 62,81% del total, y una media de 27 obras para cada uno de esos poetas. El promedio del resto es, en comparación, muy pobre, no llegando a las tres ediciones por autor, si bien los datos del Catálogo indican que 31 de esos autores ni siquiera llegaron a tener más de una edición publicada.

Aunque el nombre del autor original es normalmente uno de los datos más sencillos de localizar, hemos dado con varias excepciones. Así, 9 de los registros recogidos en el Catálogo hacen referencia a obras de autores anónimos, más en concreto *Beowulf* y *Sir Gawain and the Green Knight*, y, por otro lado, aparecen 29 registros de obras antológicas que recopilan textos de varios autores.

²⁰³ Un número considerable de los autores que aparecen en la tabla han recibido, de hecho, la consideración de canónicos por parte del mundo académico anglosajón. Bloom (1996: 2) incluye entre éstos a Chaucer, Shakespeare, Blake, Joyce, Milton y Whitman, además de otros poetas que no aparecen en la tabla por no alcanzar el mínimo de registros, pero que sí hacen acto de presencia en el Catálogo, casos de Browning, Yeats y Dickinson. En el campo de la crítica española, Tomás Zamarriego (1965a: 633; 1965b: 473-476, 479) recoge “una selección de [...] figuras universalmente consagradas [...]” y otros autores que “están vinculados a la sensibilidad literaria contemporánea”. Entre éstos se presentan los siguientes que forman parte del Catálogo, divididos en tres categorías: 1) Imprescindibles: William Shakespeare, T.S. Eliot, Rabindranath Tagore; 2) Importantes: Geoffrey Chaucer, John Milton, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats, Gerard Manley Hopkins, Oscar Wilde, James Joyce, Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway; y 3) Útiles: William Blake, Alfred Tennyson, Robert Louis Stevenson, D.H. Lawrence, Walt Whitman, Ezra Pound y Thomas Merton. Entre esos autores se alcanzan los 331 registros de entre los 393 del Catálogo con un solo autor conocido y los 344 que no son traducidos en España antes de 1965, fecha en que Zamarriego publica su obra.

4.2.3. "NACIONALIDAD"

Entre los volúmenes unitarios dedicados íntegramente a la poesía traducida del inglés durante la época, nos encontramos con las siguientes nacionalidades según el número de registros relacionados con cada una de ellas:

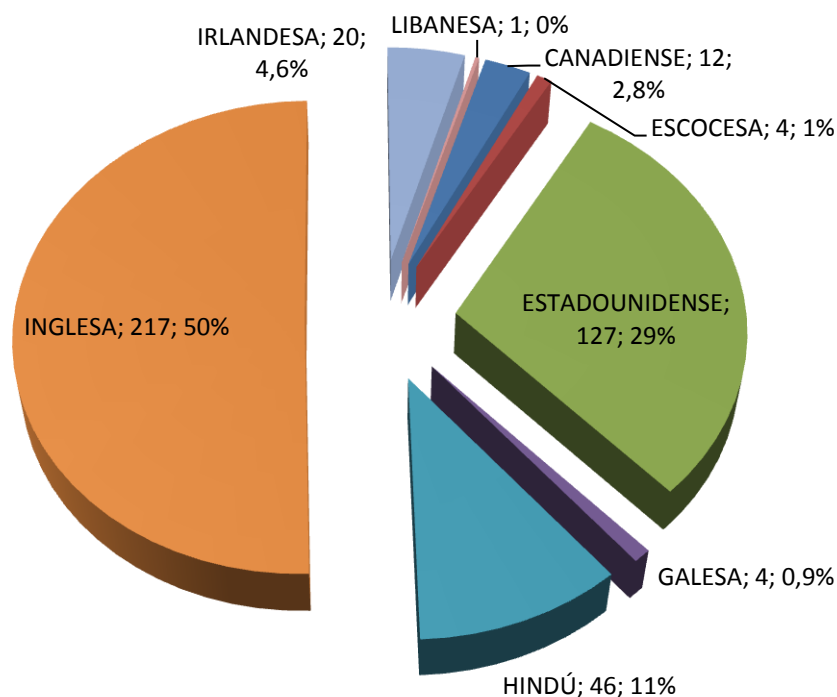


Figura 7. Número de registros por nacionalidad

El objeto de nuestro estudio, las obras de poesía traducidas del inglés, parece apuntar inequívocamente a aquellos autores cuya nacionalidad se corresponde con países como el Reino Unido, Estados Unidos, Canadá, Irlanda, Australia, Nueva Zelanda y Sudáfrica. No obstante, podemos observar cómo aparecen a modo de excepciones escritores de otras nacionalidades como el bengalí Rabindranath Tagore o el libanés Khalil Gibran. Otro detalle que se puede destacar es que, a pesar de existir un número sustancial de obras de autoría colectiva, únicamente una de ellas tiene carácter transnacional.

Las obras inglesas y norteamericanas, un 50 y un 29% del total respectivamente, exceden las tres cuartas partes del total de registros, lo que indica la preponderancia de los autores de dicha procedencia. Se puede señalar, asimismo, que al hablar de la poesía británica traducida nos referimos esencialmente a la creada en Inglaterra, ya que la originada en otras regiones de la isla como Gales o Escocia tiene una presencia marginal en el conjunto global, alcanzando un 1,8% del total y un 3,5%

del total de obras británicas. Por otro lado, y por número de publicaciones, los libros que aparecen a continuación son de origen hindú, con un 11%, e irlandés, con un 5% del total. También hacen acto de presencia las obras procedentes de Canadá, el Líbano y Sudáfrica, aunque de forma cuasi testimonial, ya que ninguna de ellas tiene una representación superior al 3%.

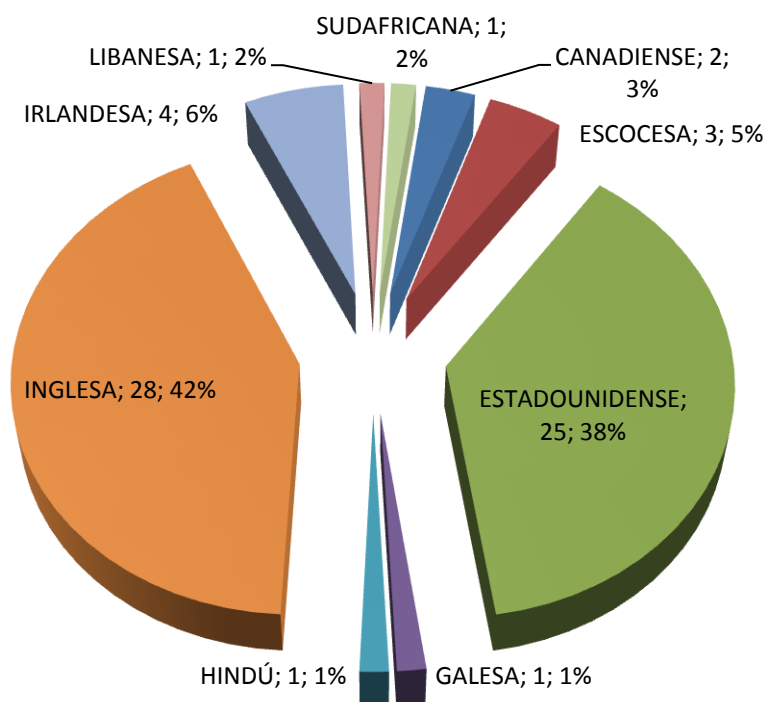


Figura 8. Número de autores por nacionalidad

En lo que tiene que ver con los autores, es interesante notar que en un buen número de casos sólo hay un representante para una determinada nacionalidad. Tal es la situación de los ya mencionados Gibran y Tagore (el único libanés y el único hindú que aparecen en el catálogo), el sudafricano Roy Campbell, el galés Dylan Thomas o, con la excepción de una obra publicada de forma aislada de su compatriota Irving Layton, el canadiense Leonard Cohen. Así pues, Irlanda, con 4, y Escocia, con 3, son los únicos países, aparte de los dos que analizaremos a continuación, que aglutinan a un número mayor de autores. La suma de los poetas representados por todas estas nacionalidades minoritarias no alcanza el 20% del total.

Un análisis del número de autores confirma, precisamente, la clara polarización de la publicación de poesía en dos núcleos de creación: por un lado, el Reino Unido (como hemos reseñado, básicamente Inglaterra), y, por otro, Estados Unidos. En esta ocasión se puede apreciar una menor diferencia entre el porcentaje

asignado a estadounidenses y británicos, lo que contrasta de forma clara con los datos expuestos anteriormente sobre el número de obras publicadas por nacionalidad, siendo las diferencias en ambos gráficos de un 23 y un 10% respectivamente. Este hecho se explica al examinar de nuevo la lista de escritores con mayor número de registros. Así, los cinco autores británicos con más registros alcanzan un total de 144, mientras que los cinco autores estadounidenses con mayor presencia editorial apenas llegan a 83. Esta tendencia apunta al peso específico dentro del mercado español de un determinado grupo de poetas ingleses compuesto por John Milton, William Shakespeare, Lord Byron, Geoffrey Chaucer y, en menor medida, John Keats. En otro orden de cosas, hay que recordar que aparecen dos obras sin autor conocido entre las inglesas, cuyo número total de registros asciende a 9.

Veamos ahora la evolución de las obras de poesía en inglés según sea su país de procedencia Inglaterra o Estados Unidos:

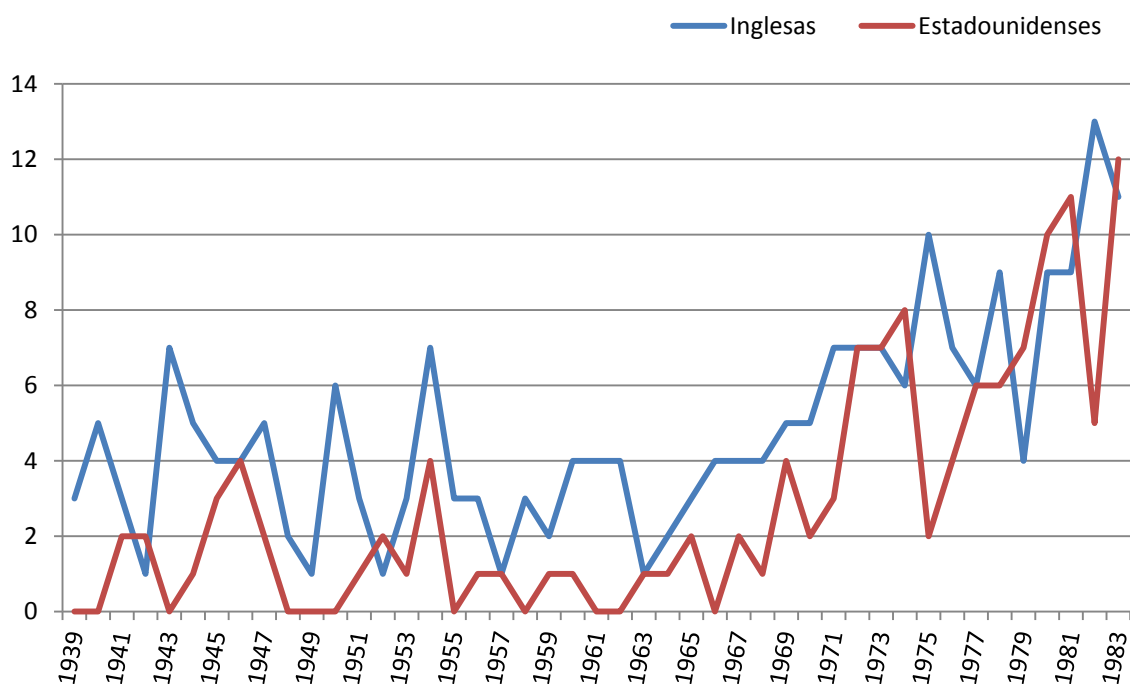


Figura 9. Distribución de las obras inglesas y estadounidenses por año

Como se puede observar, salvo raras ocasiones, la edición de obras de procedencia estadounidense queda por debajo del índice de las de origen inglés durante las tres primeras décadas del período meta. Se produce, no obstante, un cambio a principios de los años setenta que indica un ligero giro en el contenido de los planes editoriales y que está relacionado con la llegada de nuevos valores del panorama poético

norteamericano, en particular los escritores vinculados al movimiento *beat*, con Allen Ginsberg a la cabeza²⁰⁴. En las siguientes páginas examinaremos los cambios que se produjeron alrededor de esos años y que contribuyeron a dicha transformación.

4.2.4. "AUTOR META/TRADUCTOR"

En este apartado se recogen los nombres de los traductores más prolíficos que cuenten, al menos, con cinco registros en el Catálogo. Teniendo en cuenta ese criterio, encontramos los siguientes 21 nombres:

Tabla 4. Traductores con mayor número de ediciones

Nombre del traductor	N.º de registros	Títulos traducidos	Autores traducidos	N.º de editoriales	Poeta
Zenobia Camprubí ²⁰⁵	18	12	1	5	No
Pablo Mañé Garzón	15	3	3	1	No
Dionisio Sanjuán	15	1	1	3	No
Antonio Resines	14	11	7	1	Sí
Marià Manent	13	11	5	6	Sí
Enrique López Castellón	12	10	2	1 ²⁰⁶	No
Francisco Alexander	12	1	1	2	Sí
José M ^a Martín Triana	11	8	7	1	No
Arturo Sánchez	11	2	2	1	No
Juan Canti Bonastre	9	1	1	2	No
Juan G. De Luaces	8	4	3	5	No
Agustí Bartra	7	5	4	5	Sí
Antonio Espina	7	2	2	1	Sí
Ramón Conde Obregón	6	1	1	2	No
Carlos Obligado	6	2	2	2	Sí
Luis Astrana Marín	5	3	1	3	No
Juan de Escóiquiz	5	1	1	2	Sí
Jorge Ferrer-Vidal	5	3	3	3	Sí
Alberto Manzano	5	5	4	2	Sí
Fernando de Mier Werst	5	4	1	1	No
Federico Revilla	5	1	1	1	No

²⁰⁴ No es de extrañar, por tanto, que justo antes de registrarse la proliferación de estas obras García Sánchez (1970: 19) advirtiera que "La poesía norteamericana, tan rica y compleja, es para nosotros un enigma [...]. Las traducciones son muy escasas, y en la mayoría de los casos, muy parciales, de ahí que cualquier información sobre ella sea bien recibida".

²⁰⁵ En algunas ediciones de textos traducidos por Zenobia Camprubí consta también el nombre de su marido, Juan Ramón Jiménez, en ocasiones como coautor y en otras como colaborador. No obstante, aunque es posible constatar la participación del poeta en la traducción de varias obras de Tagore, no resulta sencillo determinar el grado exacto en que ésta se produjo (García 2006: 135).

²⁰⁶ Tanto López Castellón como De Mier Werst publican sus traducciones en las madrileñas Busma y Felmar, que compartían obras y traductores y producían ediciones idénticas, por lo que a efectos de recuento se han considerado una única editorial.

El primer aspecto que destaca a la hora de analizar el Catálogo es la media tan reducida de obras que le corresponden a cada traductor, que no llega a 2,3. No obstante, en la tabla podemos notar cómo hay un buen puñado de ellos que superan ampliamente esa cifra. Si descontamos la aportación de los traductores que aparecen en ésta, la conclusión evidente que podemos extraer es que la inmensa mayoría de los que se han aventurado en el terreno de la traducción poética no han realizado más de una incursión. Por otro lado, aparecen 41 registros para los cuales no se ha podido determinar el nombre del traductor, al tiempo que se incluyen en el Catálogo 38 obras de traducción colectiva.

Otro dato interesante que se observa en la tabla tiene que ver con el hecho de que cinco de los diez primeros traductores permanecen asociados en exclusiva a una sola editorial o colección. Ejemplos de esto son Pablo Mañé Garzón y Arturo Sánchez (ambos en Ediciones 29/Libros Río Nuevo²⁰⁷), Antonio Resines y José María Martín Triana (los dos en Alberto Corazón/Visor Libros²⁰⁸), Antonio Espina (Mediterráneo) y, por último, Enrique López Castellón y Fernando de Mier de Werst (Felmar/Busma). Otros, si bien van pasando de una editorial a otra a lo largo del período, aparecen vinculados a determinadas editoriales en etapas concretas. Tal es el caso del poeta catalán Marià Manent, quien se incorpora a Juventud a principios de los años cuarenta como traductor, poco tiempo después pasa a trabajar en exclusiva para la editorial barcelonesa y termina convirtiéndose en su director literario (Moret 2002: 65; Ruiz Casanova 2011: 134).

De igual manera, nos encontramos con traductores especializados en un único autor e, incluso, en una única obra. Ejemplos en este sentido son Zenobia Camprubí y Fernando de Mier Werst, cuyos nombres están íntimamente relacionados con las obras del bengalí Rabindranath Tagore²⁰⁹, Dionisio Sanjuán, Juan de Escóiquiz y Ramón Conde Obregón, traductores de diversas ediciones de *El Paraíso perdido* de John

²⁰⁷ “Libros Río Nuevo” es el nombre de una colección inicialmente adscrita a Ediciones 29. Con el paso de los años se organizaría una nueva editorial con esa misma denominación.

²⁰⁸ En ambas se edita la colección “Visor de poesía”. En 1981 la librería madrileña Visor Libros, centro de operaciones del director de la colección, Jesús García Sánchez, se convierte en editorial, habiendo editado Alberto Corazón sus libros con anterioridad.

²⁰⁹ Es conveniente señalar en este punto que la autoría de las traducciones de Tagore publicadas en Felmar y Busma, a las que aparece vinculado el nombre de De Mier Werst, fue motivo de una denuncia interpuesta por la también madrileña Edaf, que afirmaba que se trataba de plagios de las realizadas por Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez (Cuadra 1983).

Milton publicadas durante estos años, Francisco Alexander, poeta ecuatoriano de cuya traducción de *Hojas de hierba* de Walt Whitman se publicarían numerosas ediciones, Juan Canti Bonastre, quien traduce los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, Luis Astrana Marín, nombre imprescindible en la historia moderna de la traducción de William Shakespeare en España y, por último, Federico Revilla, quien se dedica a la traducción de la obra poética de Edgar Allan Poe. En claro contraste con esta tendencia está un puñado de traductores que supera los tres autores traducidos: los traductores de Visor Libros Antonio Resines y José María Martín Triana, Marià Manent, el también poeta Agustí Bartra y Alberto Manzano, quien trabaja para Visor y Fundamentos.

Como ya hemos destacado, las particularidades del texto poético determinan la especificidad de su traducción (Ruiz Casanova 2011: 85). En ese orden de cosas, las editoriales han contratado en ocasiones a poetas profesionales para llevar a cabo este tipo de labores²¹⁰. No obstante, después de examinar los datos del Catálogo podemos concluir que, pese a que era común, dicha práctica no estaba generalizada. De los 169 traductores que aparecen en él, 75 realizan una actividad de creación poética paralela a la de traducción, mientras que la mayoría, 94, están vinculados a la poesía únicamente a través de su labor traductora. En cuanto al número de traducciones, la proporción es similar para esos dos grupos, siendo el total de 160 en el caso de los poetas y de 212 en el del resto²¹¹. En secciones posteriores abordaremos otros aspectos relacionados con los traductores, en especial en lo que se refiere a las colecciones de poesía.

²¹⁰ Aunque es una teoría recurrente en buena parte de los comentarios vertidos sobre el trasvase de poesía, esto no significa en ningún caso que los poetas tengan mayores aptitudes para la traducción poética (Connolly 2001: 175). El que en muchas colecciones se tienda a utilizar poetas como traductores puede venir sustentado por la familiaridad del público lector de poesía con éstos y su obra, lo que podría constituir un recurso para aumentar las ventas.

²¹¹ A fin de evitar complicaciones excesivas, se han obviado en el recuento aquellas obras en las que hayan colaborado varios traductores.

4.2.5. "TÍTULO META"

Estas son las obras de poesía en inglés con mayor número de registros durante el período meta, estableciéndose un mínimo de cinco:

Tabla 5. Obras editadas con mayor frecuencia

Título meta	Título original	Autor original	N.º de registros
<i>El paraíso perdido;</i> <i>Paraíso perdido;</i> <i>Paraíso perdido y recobrado;</i> <i>El paraíso perdido. El paraíso recobrado</i>	<i>Paradise Lost</i>	John Milton	54
<i>Los cuentos de Canterbury;</i> <i>Cuentos de Canterbury;</i> <i>Prólogo de los cuentos de Canterbury;</i> <i>El cuento del vendedor de indulgencias;</i> <i>La bella Dorigen; Constanca</i>	<i>The Canterbury Tales</i>	Geoffrey Chaucer	27
<i>Hojas de hierba</i>	<i>Leaves of Grass</i>	Walt Whitman	18
<i>El corsario;</i> <i>El pirata</i>	<i>The Corsair</i>	Lord Byron	12
<i>30 sonetos; Cincuenta sonetos de William Shakespeare en rimas castellanas;</i> <i>Sonetos; Sonetos completos; Sonetos de Shakespeare; Sonetos de William Shakespeare puestos en versos castellanos; Sonetos y otros poemas;</i> <i>The Sonnets. Sonetos de amor</i>	<i>Shakespeare's Sonnets</i>	William Shakespeare	12
<i>Lara</i>	<i>Lara</i>	Lord Byron	10
<i>Obra completa en poesía;</i> <i>Poesía completa</i>		Walt Whitman	10
<i>El sitio de Corinto</i>	<i>The Siege of Corinth</i>	Lord Byron	9
<i>Mazeppa</i>	<i>Mazeppa</i>	Lord Byron	9
<i>Obra completa en poesía;</i> <i>Poesía completa</i>		Edgar Allan Poe	9
<i>El jardinero</i>	<i>The Gardener</i>	Rabindranath Tagore	8
<i>Don Juan;</i> <i>Poema de Don Juan</i>	<i>Don Juan</i>	Lord Byron	8
<i>Luna nueva;</i> <i>La Luna nueva (poemas para niños);</i> <i>Los cantos a la luna naciente</i>	<i>The Crescent Moon</i>	Rabindranath Tagore	8
<i>Beowulf;</i> <i>Beowulf y otros poemas épicos antiguos germánicos (S. VII-VIII);</i> <i>Beowulf, el rey guerrero</i>	<i>Beowulf</i>	Anónimo	6
<i>Gitanjali;</i> <i>Ofrenda lírica</i>	<i>Gitanjali: Song Offerings</i>	Rabindranath Tagore	6
<i>Balada de la cárcel de Reading;</i> <i>Balada de la cárcel de Reading y otros poemas;</i> <i>La Balada de la cárcel de Reading</i>	<i>The Ballad of Reading Gaol</i>	Oscar Wilde	5

4. El Corpus 0 / Catálogo TRACEpi (1939-1983)

Título meta	Título original	Autor original	N.º de registros
<i>Canto a mí mismo;</i> <i>Canto de mí mismo</i>	<i>Song of Myself</i>	Walt Whitman	5
<i>Adonais;</i> <i>Adonais y otras poesías;</i> <i>Adonais y otros poemas;</i> <i>Adonais y otros poemas breves;</i> <i>Adonais. Elegía a la muerte de John Keats</i>	<i>Adonaïs</i>	P.B. Shelley	5
<i>La balada del marinero de antaño;</i> <i>Balada del viejo marinero y otros poemas;</i> <i>La oda del viejo marinero;</i> <i>La rima del viejo navegante y otros poemas</i>	<i>The Rime of the Ancyent Marinere</i>	S.T. Coleridge	5
<i>Tierra baldía;</i> <i>Tierra baldía y otros poemas;</i> <i>La tierra baldía;</i> <i>La tierra baldía y otros poemas;</i> <i>La tierra baldía: un epitafio para Occidente</i>	<i>The Waste Land</i>	T.S. Eliot	5
<i>Aves errantes;</i> <i>Pájaros perdidos</i>	<i>Stray Birds</i>	Rabindranath Tagore	5

Los datos compilados en la tabla vienen a confirmar lo ya comentado en apartados anteriores, esto es, el escaso peso específico que tienen las obras de poesía dentro del mercado editorial español y, en especial, las traducidas del inglés. Apenas tres de ellas sobrepasan los 10 registros, y sólo 18 cuentan con 5 o más. En realidad, el elevado número de ediciones de unas pocas obras, en claro contraste con las de la inmensa mayoría, indica que los criterios que seguían muchos editores eran los de la estricta viabilidad económica y el prestigio que podían aportar al catálogo de una casa editorial determinados autores y títulos.

Otro dato que salta a la vista es el predominio de las obras narrativas entre las más editadas, especialmente las de Milton, Byron y Chaucer, mientras que de entre las líricas únicamente las de Whitman y Shakespeare consiguen colocarse con más de 10 registros. El título más popular a lo largo de los 45 años que abarca el período meta, si acaso es posible hablar en términos de popularidad en lo que se refiere a textos poéticos, es, sin lugar a dudas, *Paradise Lost*, de John Milton, del que 24 editoriales distintas publicaron al menos 54 ediciones en 13 traducciones diferentes. Le sigue en popularidad otra obra narrativa, *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, con 29 ediciones de 5 traducciones distintas publicadas por 12 editoriales. *Leaves of Grass*, del norteamericano Walt Whitman es, con diferencia, la obra lírica de mayor publicación

durante la posguerra, con 18 ediciones publicadas en 7 editoriales distintas y en 4 versiones diferentes. Fijándonos en el número de páginas, llegamos a la conclusión de que 6 de esas ediciones son selecciones de la obra de Whitman, mientras que las 12 restantes se corresponden con traducciones íntegras de la edición de 1891-1892. Por otra parte, aparecen en el Catálogo otras siete ediciones fragmentarias de la obra con diversos títulos. Por último, la poesía dramática prácticamente brilla por su ausencia. En el Catálogo está representada por 17 obras, 7 de ellas combinadas con otros textos poéticos en un mismo volumen, siendo la mayor parte de éstas textos del bengalí Rabindranath Tagore.

A continuación se muestra un gráfico que indica el número de ediciones que se publicaron de las distintas obras del Catálogo:

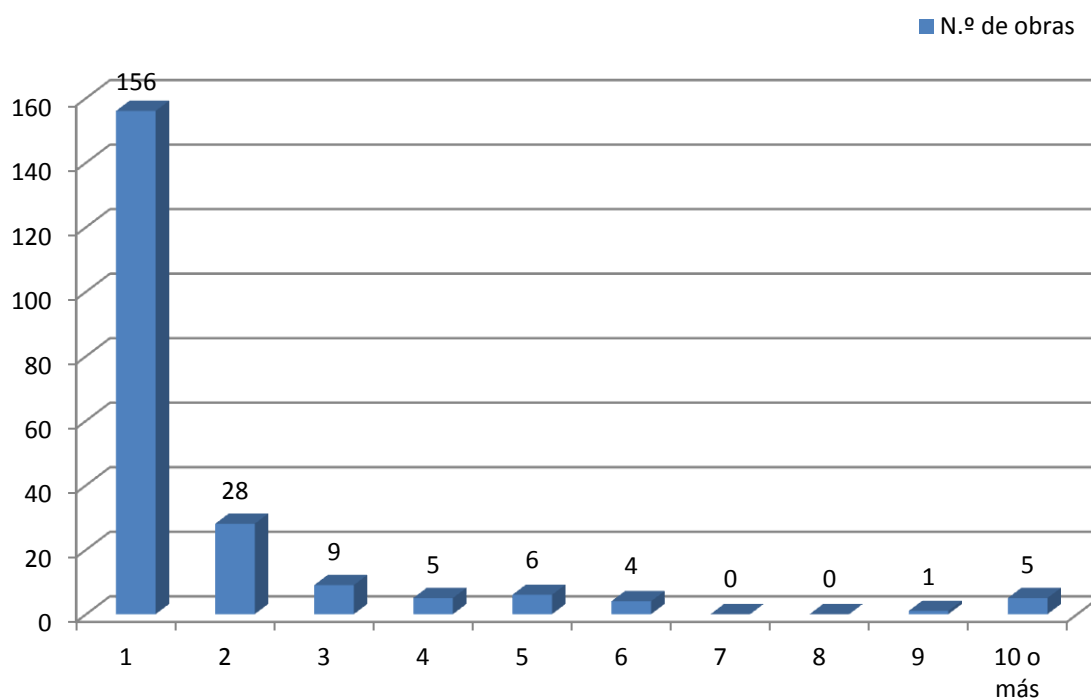


Figura 10. Volumen de obras por número de ediciones

Como se puede observar, la tendencia con respecto a las obras de poesía anglófona es que sólo cuenten con una edición²¹². Ese extremo se da para casi tres de cada cuatro registros del Catálogo (un 72,9%), mientras que un 13% del total se edita en un par de ocasiones, un 9,34% se sitúa entre las 3 y las 5 ediciones, y apenas un 7,5% se llega a publicar más de 5 veces.

²¹² Aun en el caso de que se vuelvan a publicar, muchas veces no aparecen en la misma forma, ya que los libros de poesía tienden a adoptar un criterio de flexibilidad en el material textual que incluyen, como veremos en el análisis del campo “Tipo Textual”.

4.2.6. "EDITORIAL"

La siguiente tabla muestra una selección de las 21 casas editoriales con mayor actividad en lo que se refiere a la publicación de poesía traducida del inglés, estableciéndose como criterio el que cuenten en el Catálogo con no menos de 5 registros:

Tabla 6. Editoriales con mayor volumen de publicación

Nombre editorial	N.º de registros	N.º obras editadas	Autores editados	Provincia	N.º de traductores	T/P ²¹³
Alberto Corazón; Visor Libros	49	40	29	Madrid	22	12
Plaza & Janés; José Janés; Germán Plaza ²¹⁴	31	26	18	Barcelona	15	9
Ediciones 29; Libros Río Nuevo	27	5	5	Barcelona	4	0
Hispánica; Adonais; Rialp ²¹⁵	25	22	16	Madrid	21	16
Espasa-Calpe	22	8	6	Madrid	5	2
Felmar; Busma	17	11	2	Madrid	2	0
Aguilar	14	5	3	Madrid	6	2
Bruguera	9	2	2	Barcelona	1	0
Novaro	9	1	1	Barcelona	1	1
Barral	8	8	6	Barcelona	9	4
La Gaya Ciencia; Pomaire	7	6	5	Barcelona	6	1
Alianza	7	5	2	Madrid	3	2
Sopena	7	3	3	Barcelona	3	1
Iberia	7	2	2	Barcelona	2	0
Mediterráneo	7	2	2	Madrid	1	1
Siglo Veinte	6	6	6	Buenos Aires	4	3
Bosch	6	6	6	Barcelona	6	0
Tor	6	6	5	Buenos Aires	2	0
Hiperión	5	5	4	Madrid	6	4
Losada	5	5	2	Buenos Aires	3	2
Verón	5	1	1	Barcelona	1	0

Si bien hay 130 casas editoriales con representación en el Catálogo, la aportación de la mayoría de ellas no deja de ser testimonial. Las diez primeras de la

²¹³ Traductor/Poeta. Indica el número de traductores que desarrollan una actividad profesional como poetas.

²¹⁴ En 1959 se unen los fondos bibliográficos de Germán Plaza y José Janés en la recién creada Plaza & Janés (Moret 2002: 168), circunstancia por la que resulta práctico unificar los registros que se han encontrado para estas tres editoriales.

²¹⁵ La inclusión de las tres en esta casilla obedece a su participación en la publicación de la colección de poesía "Adonais".

tabla acaparan casi la mitad del total de registros, 211, dominando por completo la producción y distribución de este tipo de traducciones. En claro contraste con esta circunstancia, la mayoría del resto de editoriales, 78, editan un solo libro de estas características a lo largo del período, quedando la publicación de los 144 registros restantes en manos de otras 42. Aunque es un campo que exploraremos más en profundidad, podemos adelantar un hecho que se ve con una claridad meridiana en la tabla, y que no es otro que la superioridad abrumadora en el terreno editorial de Madrid y Barcelona, que aparecen representados en el Catálogo por 44 y 54 editoriales respectivamente. Aparte de éstos, hay varios fenómenos que se pueden observar en la tabla pero que conviene analizar en el siguiente campo, ya que está íntimamente relacionado con el presente.

4.2.7. "COLECCIÓN"

En la tabla que se presenta debajo se ofrecen los datos relativos a las colecciones con mayor representación en el Catálogo, tomando como límite inferior los 4 registros. Éstas son las 16 colecciones que cumplen con ese criterio:

Tabla 7. Colecciones con más títulos editados

Nombre	N.º de registros	Autores publicados	Editorial(es)	Provincia
Visor de poesía	49	29	Alberto Corazón; Visor Libros	Madrid
Aire fresco; Libros Río Nuevo, Serie poesía	27	5	Ediciones 29; Libros Río Nuevo	Barcelona
Selecciones de poesía universal	20	11	Plaza & Janés	Barcelona
Adonais	19	15	Hispánica; Adonais; Rialp	Madrid
Austral	17	5	Espasa-Calpe	Madrid
Poesía y prosa popular	16	2	Busma; Felmar	Madrid
Crisol	9	2	Aguilar	Madrid
Colección de bolsillo Edime	6	2	Mediterráneo	Madrid
Erasmus. Textos bilingües.	6	6	Bosch	Barcelona
Los grandes poetas	6	6	Siglo Veinte	Buenos Aires
Obras maestras	6	2	Iberia	Barcelona
Poesía Hiperión	5	4	Hiperión	Madrid
Espiral	4	4	Fundamentos	Madrid
Ediciones de bolsillo	4	3	Barral	Barcelona
Moby Dick. Biblioteca de bolsillo junior.	4	3	Lumen; Pomaire; La Gaya Ciencia	Barcelona
Alianza Tres	4	1	Alianza	Madrid

La primera diferencia evidente entre esta tabla y la anterior es el menor número de casos seleccionables (16 de ésta por 21 de la anterior) aun habiendo rebajado el umbral de selección (de no haberlo hecho, sólo tendrían cabida 12 colecciones). Esto se debe, por un lado, a que hay 92 registros a los que, a falta de ese dato, no se ha podido asignar una colección, mientras que esa circunstancia sólo se da en 3 ocasiones en lo que respecta a las editoriales. A esto hay que añadir el que un número significativo de editoriales no contaban con colecciones especializadas para la publicación de textos poéticos. A pesar de este hecho, de entre las 16 colecciones plasmadas en la tabla, 10 de éstas, o son colecciones de poesía o disponen de series especializadas en la publicación de textos poéticos. El total de colecciones asciende a 121, 86 de las cuales no son específicas del género poético, mientras que las otras 35, o están dedicadas enteramente a la poesía, o disponen de una serie poética. De estas últimas, las provincias en las que se concentra un mayor número son Barcelona y Madrid, con quince colecciones cada una, repartiéndose otras dos por sendas provincias de la geografía española, la guipuzcoana “Norte” de Gabriel Celaya y la malagueña “Litoral”, y situándose las otras tres fuera de la península, dos en Argentina y una en México.

Con respecto a la distribución de las obras, a las colecciones de poesía les corresponden 197 registros, mientras que las demás colecciones se reparten los 144 restantes. Estos datos ponen de relieve la mayor actividad traductora que comparativamente llevaban a cabo los encargados de las colecciones de poesía, que publicaron de media 5,62 libros por colección, siendo ésta de 1,67 en las colecciones no poéticas, una diferencia más que sensible. Esta discrepancia se debe principalmente a las seis primeras colecciones de la tabla, todas ellas de poesía o con serie poética. En su conjunto, éstas constituyen un 5% de todas las colecciones del Catálogo, pero en ellas se concentran 147 registros, un 43% de todos aquellos para los que se conoce el nombre de la colección a la que pertenecen. No obstante, de entre todas esas colecciones de poesía hay que destacar el papel fundamental durante la posguerra de cuatro de ellas: las madrileñas “Adonais” y “Visor de poesía”, “Selecciones de poesía universal” y, en menor medida, la serie poética lanzada por Ediciones 29.

“Adonais” es la iniciativa editorial de este tipo con una carrera más dilatada. Creada en 1943 por la madrileña Biblioteca Hispánica y vinculada desde 1946 a la editorial RIALP, dio desde el principio muestras de un interés notable por la publicación de autores anglófonos, interés que se pondría de manifiesto en un ritmo de traducción inusitado, sobre todo teniendo en cuenta el contexto histórico en que se sitúa. Así, en un primer período, entre 1945 y 1951, se publican 12 obras en la colección, lo que supone un 28,5% del total de todas las traducciones de obras poéticas en inglés editadas entre esos años. No obstante, el ritmo inicial de la colección descendería considerablemente a finales de la década de los cincuenta, publicándose únicamente dos obras entre 1959 y el final del período²¹⁶. “Adonais” sobresale al ser la tercera colección por número de registros, pero su mayor contribución es, sin duda, el haber abierto el panorama de la publicación de poesía traducida, y más en concreto del inglés, a autores que hasta entonces no habían tenido cabida en el mercado editorial español o cuya presencia era anecdótica: H.W. Longfellow, T.S. Eliot, Rupert Brooke, Kathleen Raine, Thomas Merton, Dylan Thomas, Ezra Pound, Wallace Stevens y Roy Campbell. Por número de autores traducidos se trata, pues, de la segunda colección más importante, con 15. “Adonais” también destaca sobremanera en dos aspectos: 1) por apostar por las publicaciones bilingües, especialmente a principios de los 50, época en que la producción de ese tipo de ediciones era un hecho insólito; y 2) por la gran cantidad de poetas de entidad de las generaciones del 27, del 36 y de las dos primeras promociones de posguerra que participaron en las tareas de traducción²¹⁷, entre los que se encuentran nombres de la talla de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero²¹⁸, Vicente Gaos, Marià Manent o José María Valverde, entre otros (Siles 1993).

²¹⁶ Señala Siles (1993: 213) que, lejos de ser la escasez de traducciones el único inconveniente de “Adonais” en esta última etapa, hay que añadir otros tres aspectos negativos: “1) una selección menos cuidada de los nombres [...]; 2) una falta de criterio a la hora de elegir al traductor; y 3) un desconocimiento casi absoluto de lo que la poesía escrita en otras lenguas, en ese momento, está haciendo”.

²¹⁷ Para contrastar este dato sobre ésta y otras colecciones remitimos a la tabla anterior relativa a las editoriales. En este caso se puede observar que, de los 25 traductores que aparecen en obras contenidas en el Catálogo referidas a la colección “Adonais”, nada menos que 16 de ellos (un 64%) son poetas, una proporción muy por encima de la media. En conjunto, de los 187 registros del Catálogo que corresponden a obras editadas a través de colecciones de poesía, 91 son traducciones elaboradas íntegramente por poetas. En las colecciones no poéticas la media es sensiblemente inferior, con sólo 48 ediciones traducidas por poetas de un total de 144.

²¹⁸ No se debe confundir a éste, vinculado a la llamada *generación del 36*, con el *novísimo* Leopoldo María Panero.

La andadura de “Visor de poesía” comienza hace casi cuatro décadas, cuando Jesús García Sánchez empezó a editar obras poéticas desde su librería de Madrid, Visor Libros, con una encuadernación característica en negro y portadas elaboradas por el diseñador Alberto Corazón, que aun a día de hoy siguen siendo sello distintivo de la colección. La vocación de la editorial por la poesía anglosajona se marcó desde sus inicios: de los once títulos con que arrancó la colección, cinco se corresponden con obras traducidas del inglés (Moret 2002: 262, 263). Tanto por número de obras como de autores publicados, “Visor de poesía” constituye, sin lugar a dudas, la propuesta editorial más ambiciosa en lo que a publicación de este tipo de textos durante el período meta se refiere: 49 ediciones de 29 autores publicadas a lo largo de 15 años. Las cifras son realmente notables: poco más de una de cada diez obras publicadas a lo largo del período lo hicieron a través de “Visor”, y cerca de la mitad de los autores que se tradujeron durante este período tuvieron sus ediciones en la colección madrileña. De hecho, “Visor” editó poemarios de muchos autores de nuevo cuño o cuya lírica no se había traducido en toda la posguerra, tales como Matthew Arnold, Edward Lear, Lawrence Durrell, Gerard Manley Hopkins, James Joyce, Edith Sitwell, Gregory Corso, Jack Kerouac, Malcolm Lowry o Robert Lowell. Aunque no con tanta asiduidad como ocurre en “Adonais”, también confluyen en “Visor” bastantes poetas de entidad en las tareas de traducción²¹⁹, tales como Marià Manent, Alfonso Canales, Leopoldo María Panero o el panameño Edison Simons. También es digno de mención el número de ediciones bilingües que aparecieron durante esa época en “Visor”, 18, lo que supone casi un 15% de todas las recopiladas en el Catálogo.

Cabe también hacer alusión a “Selecciones de poesía universal”, fenecida colección adscrita a la editorial barcelonesa Plaza & Janés²²⁰. Su creación entronca con la tradición que, en lo que se refiere a la traducción poética, existía en esa editorial y en las dos a partir de las cuales se formó, en las que ya se habían editado 11 volúmenes de poesía. Sin embargo, ese precedente no da cuenta de la extraordinaria profusión de obras traducidas del inglés que se publican en la colección. En los doce años que van de 1970 a 1981 aparecieron en “Selecciones” 20 ediciones, 13 de ellas de 11 autores

²¹⁹ El dato que se desprende del Catálogo es que 12 de los 21 traductores que trabajan para la colección (un 57,1%) desempeñan también labores de creación poética.

²²⁰ La desaparición de “Selecciones” se sitúa fuera de los límites temporales de la presente Tesis Doctoral. En 1984 Plaza & Janés es absorbida por el Grupo Bertelsmann y dos años más tarde se publica el último volumen de la colección.

diferentes y 7 relacionadas con antologías colectivas. En la colección se dio cabida a poetas como Ted Hughes, Leonard Cohen, Carl Sandburg, Hart Crane, Sylvia Plath o Brian Patten, hasta entonces inéditos en traducción española. Con todo, si por algo llama la atención “Selecciones”, es por utilizar de forma mayoritaria a poetas para encargarse de las tareas de traducción (7 de los 11 traductores que trabajan para la colección, un 63,6%, lo son) y, particularmente, por hacer de las ediciones bilingües una norma presente en la inmensa mayoría de sus obras publicadas en traducción del inglés, puesto que 17 de los 20 registros que aparecen en el Catálogo emplean este formato de presentación²²¹.

La también barcelonesa Ediciones 29, posteriormente editada a través de Libros Río Nuevo, publicaría varias traducciones entre 1974 y 1983. A pesar de que su catálogo estaba formado por obras antológicas dedicadas a un número reducido de autores, todos ellos clásicos y traducidos con anterioridad, y de que no empleaba a ningún poeta para llevar a cabo las versiones españolas, hay un aspecto que la convierte en singular. Se trata de las ediciones bilingües, puesto que los 27 registros del Catálogo relacionados con esta colección corresponden en su totalidad a obras con este tipo de presentación. De hecho, tal como explicaremos a continuación, a través de la tarea llevada a cabo por estas cuatro colecciones que hemos mencionado, y, en menor medida, por otras, se irán moldeando los parámetros de creación, publicación y consumo de poesía que existen en la actualidad.

La evolución de las colecciones como vías de publicación de poesía anglófona fue pasando por diferentes estadios, como se registra en la siguiente figura:

²²¹ González Corugedo (1971: 111) considera que “Selecciones de poesía universal” es “tal vez la [serie] más ambiciosa del panorama nacional de ediciones de versos”, hecho atribuible en buena parte a estas ediciones, puesto que “No es frecuente en España la aparición de libros de poesía traducida y mucho menos que esos libros sean bilingües, única forma honrada de poder acercar al eventual lector al conocimiento de esa poesía”.

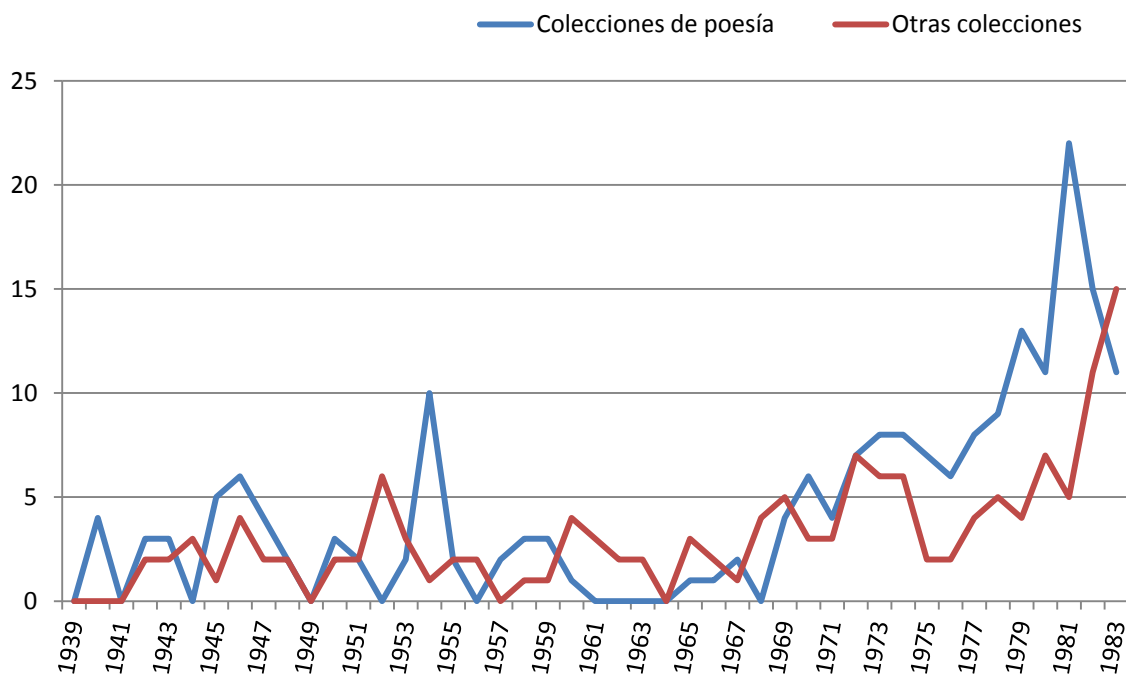


Figura 11. Desarrollo de la publicación dentro de las colecciones

A lo largo del período se produce una alternancia en el volumen de edición de ambos tipos de colecciones. Se pueden observar, no obstante, varios fenómenos que merece la pena explicar en detalle. Los dos primeros tienen que ver con sendos repuntes que se dan en los años 1945 y 1946 y, por otro lado, en 1954, que logran romper la barrera de los cinco registros anuales, límite que no se volverá a superar hasta finales de los sesenta. El primero de estos casos se debe en su mayor parte a la labor emprendida desde la colección “Adonais”, cuya mayor producción de traducciones se concentra en estos años. El segundo pico tiene como causa principal la convergencia en un mismo año de seis obras importadas por Eduardo Figuroa Gneco correspondientes a la colección “Los grandes poetas”, publicada por la bonaerense Siglo Veinte, que coincide con otras cuatro ediciones de obras poéticas preparadas por editoriales de la península.

A partir de ese momento se observa una caída considerable del ritmo de publicación de las colecciones de poesía, llegándose a producir un vacío editorial a finales de los cincuenta que se concreta en un parón casi total entre 1961 y 1968. En 1969, fecha clave que marca un antes y un después en lo que a la traducción de poesía en inglés se refiere, se abre una nueva época en la que las cifras de publicación general experimentan un fuerte aumento, y en especial las de las colecciones de poesía. La causa subyacente de este incremento tiene que ver con el hecho de que durante estos años se solapa la actividad de las cuatro colecciones con mayor número de obras

editadas: “Visor”, “Selecciones”, la serie poética de Ediciones 29, y, aunque ya de forma casi anecdótica en este período, “Adonais”. En estas colecciones se edita el 37% de todos los registros que aparecen en el Catálogo en los 15 años que van de 1969 a 1983, un dato que, junto con los demás aspectos que hemos comentado, da fe de la influencia capital de éstas en la transformación del modelo de publicación de poesía traducida del inglés en España.

4.2.8. “TEXTO BILINGÜE”

La publicación del texto poético implica un cúmulo de prácticas que aparentemente van en contra de los principios del rendimiento económico. Así, el aprovechamiento del papel se ve seriamente mermado con respecto a los textos en prosa debido a la división de los poemas en líneas truncadas²²². A esto hay que añadir el que la inclusión en no pocas ocasiones del texto original implica un aumento sustancial del número de páginas, con el consiguiente coste añadido de la edición²²³. Esta última práctica también podría resultar contraproducente para los editores al repercutir negativamente en las expectativas de que un texto pase la censura previa, ya que, si bien traductores y editores pueden tratar de *suavizar* el texto traducido para que sea de más fácil *digestión* para los censores, la confrontación directa con el original hace que esta labor sea inútil, por cuanto éste expone abiertamente lo que la traducción a veces trata de ocultar²²⁴. Teniendo en cuenta esos factores, la siguiente figura nos da una perspectiva clara de la distribución diacrónica de este tipo de textos en lo que a la poesía traducida del inglés se refiere:

²²² Con respecto a los costes añadidos de la composición de poesía, y en relación al mercado editorial estadounidense, Lee (1979: 193) señala: “Poetry aligned at the left is usually charged at 110% at the base rate, centered poetry at up to 125%”. Otro inconveniente de la poesía en lo que tiene que ver con el uso óptimo del espacio en el papel es la división en estrofas, que se prefiere respetar a tener que dejar los versos de una misma estrofa en páginas diferentes (ibíd.: 359).

²²³ La utilización de un idioma extranjero supone una dificultad adicional, lo que podría incurrir también en un aumento del precio establecido por el tipógrafo. Según Lee (1979: 193), “The penalty (50 to 75%) charged for setting foreign language copy (including dialect) usually depends on how familiar the language is to the compositor, the availability of typesetters and proofreaders adept at the language, and the number of special characters required”. El uso de columnas dobles, como puede ocurrir en las obras bilingües, supondría un nuevo coste añadido, de tal forma que un caso extremo en la edición de poesía sería “a page of double-column, foreign language, centered poetry[, which] could be charged at 2 times base rate” (ibíd.: 194). No extraña, pues, que la opción más común en lo que a ediciones bilingües se refiere sea la de disponer los textos de ambos idiomas en páginas confrontadas.

²²⁴ Reynolds (2007: 187) emplea el término *semi-censura* para referirse a la circulación del original de un texto censurado en la cultura meta, puesto que, al existir un término de comparación, dichas traducciones son “liable to be read with an eye to what has been kept out of it as well as what has been let in”. Esta circunstancia se daría, en todo caso, de no haberse manipulado también el texto original, circunstancia que, como veremos, se producía en la edición de textos bilingües.

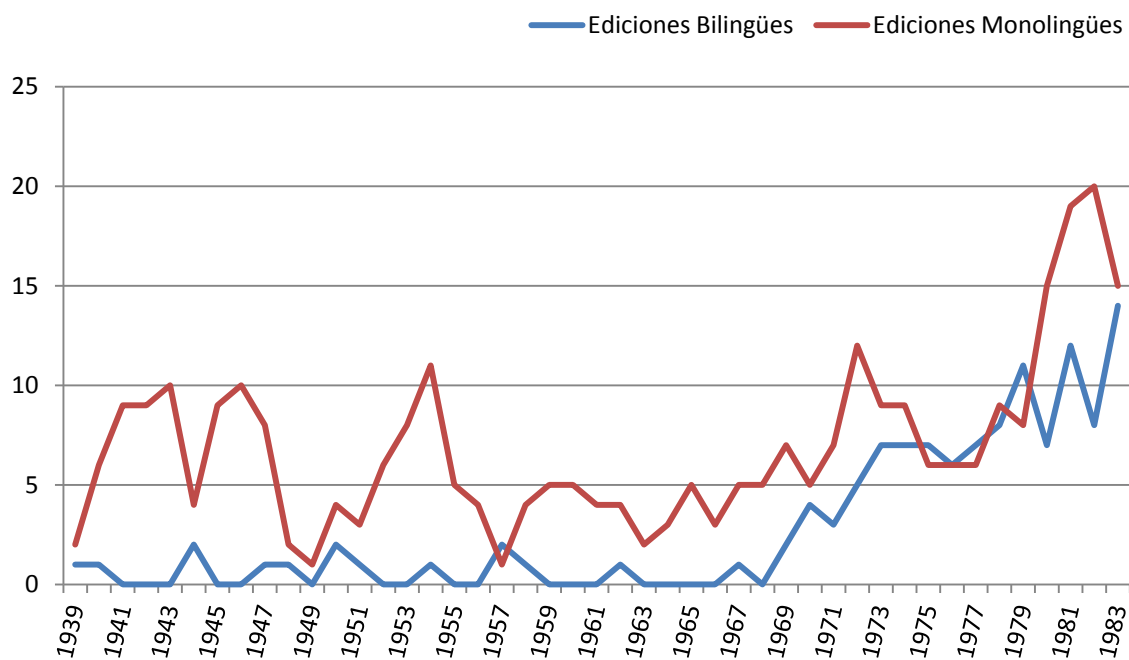


Figura 12. Registros de ediciones bilingües y monolingües por año

Las diferencias tan acusadas que quedan reflejadas en el gráfico permiten establecer dos fases en lo que tiene que ver con la importancia relativa de las 123 ediciones de este tipo que se producen a lo largo del período meta. La primera etapa, que se sitúa entre 1939 y 1968, presenta un predominio absoluto de las traducciones monolingües, apareciendo obras bilingües de forma esporádica, y nunca superando las dos ediciones al año. En esas tres décadas se publican 157 obras monolingües, mientras que únicamente se registran 15 en presentación bilingüe, escasez que Pariente (1993: 14) explica aduciendo a “dificultades técnicas y de costos de edición”, así como a “cierto desdén hacia ese lector de poesía, cultivado y exigente, que pretendía necesitar algunas cosas que la sociedad no estaba dispuesto a darle”. A partir de 1969 se observa un repunte notable del número de ediciones bilingües. Si en los primeros treinta años del período algo menos de una de cada diez obras se presentaba en ese formato, en los últimos tres lustros esa cifra aumenta considerablemente. De los 260 registros correspondientes a esa época, 107 son de obras bilingües, un 41% del total.

El motor de este cambio son, sin duda alguna, las colecciones de poesía, cuyo crecimiento, como se desprende de una comparación entre esta figura y la anterior, es paralelo al de este tipo de ediciones. Así, de los 110 textos bilingües para los que se conoce el nombre de su colección, 84 se editaron en colecciones de poesía y 26 en colecciones de otro tipo. El año clave de 1969 apuntado con anterioridad está

íntimamente vinculado a los comienzos de dos de las colecciones de las que hemos hablado en detalle: “Visor de poesía” y “Selecciones de poesía universal”. Éstas y la serie poética de Ediciones 29 acaparan, con 64 registros, poco más de la mitad del total de ediciones bilingües del período. Por número de obras editadas, también hay que hacer mención a la colección “Erasmus” de textos bilingües de la editorial barcelonesa Bosch, con 6 ediciones de este tipo, la colección “Adonais”, con 5, y, con el mismo número, las publicadas por Barral Editores en diversas colecciones, casi todas ellas en formato de bolsillo. Un detalle que destaca al examinar la provincia en la que se editan las obras de este tipo es el mayor impulso que recibieron desde Barcelona. Así, 75 de éstas (un 61%) se publicaron en la provincia catalana, mientras que tan solo 41 (un 33%) aparecen asociadas a Madrid, una diferencia significativa, sobre todo teniendo en cuenta la paridad editorial que a nivel global mantenían ambas provincias, como veremos a continuación.

Con respecto a la autoría de las traducciones bilingües, es interesante ver en qué grado éstas estaban elaboradas por poetas, sobre todo teniendo en cuenta opiniones como la de Gallegos Rosillo (2001), quien considera el recurrir al texto bilingüe como una *red de seguridad* que utilizan los traductores por falta de confianza en sus aptitudes o tal vez por una mayor expectativa de fidelidad al texto original por parte del público lector²²⁵. Al hilo de esta idea, podemos afirmar que los poetas parecen estar relativamente más seguros de su tarea, ya que tan solo un 27,1% de las obras que traducen son ediciones bilingües, mientras que esa proporción aumenta al 37,2% en el caso de aquéllos que no cultivan la creación poética²²⁶. Por último, cabe indicar que la inmensa mayoría de las obras bilingües pertenecen al género lírico, un 82%, mientras que las narrativas apenas alcanzan un 5,6%, estando el porcentaje restante dedicado a antologías en que se mezcla el género lírico con el narrativo o, sólo en un caso, con el dramático.

²²⁵ Es interesante en este sentido la justificación que hace José María Martín Triana (1973: 14) en el prólogo a su traducción bilingüe de *Poemas manzanas* de James Joyce: “Joyce, conocedor hasta la médula del idioma inglés, gusta de crear nuevas frases o idiomas y de deshacer otras, ya establecidas, creando la confusión en el lector y la ambivalencia de sentido que todas las frases hechas poseen, exigiendo de aquél un análisis lógico del significado último de las mismas; de aquí que traducir a Joyce sea muy difícil o muy fácil, motivo principal por el cual se ha optado por hacer la edición bilingüe de sus poemas, para que el lector pueda juzgar por sí mismo”.

²²⁶ No debemos pasar por alto el hecho de que estamos dando una visión simplificada de los hechos. Al hablar de la decisión de que estos textos se publiquen en un formato u otro no se puede perder de vista el papel determinante de los editores, sobre todo teniendo en cuenta los factores económicos envueltos.

4.2.9. "PROVINCIA"²²⁷ ("LUGAR DE PUBLICACIÓN")

La siguiente figura muestra la distribución de los volúmenes de poesía traducida del inglés editadas en España según la provincia a la que pertenece cada editorial:

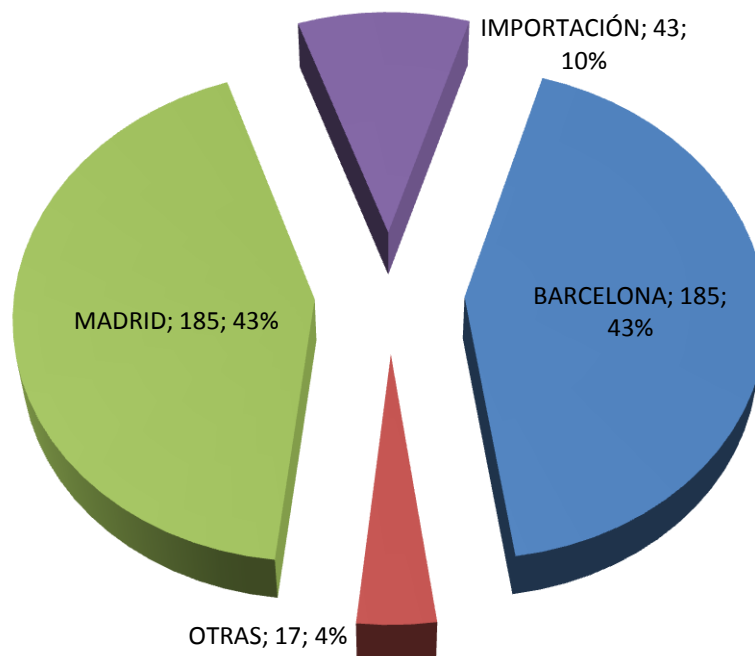


Figura 13. Número de registros por provincia

El panorama editorial en lo que a traducciones de poesía escrita en inglés se refiere, tal y como se apuntó para la poesía nacional, estaba dominado de forma abrumadora por Madrid y Barcelona. Exceptuando a Málaga, con tres registros, ninguna de las demás provincias españolas sobrepasa las dos ediciones publicadas, y sólo tres llegan a esa cifra: Sevilla, Valencia y Zaragoza. De forma casi anecdótica, aparecen con un solo registro otras siete provincias, mientras que hay tres registros para los que no se conoce lugar de publicación. Esta distribución de los volúmenes unitarios pone de relieve la singularidad de fenómenos como las revistas de poesía, que se editan en la periferia editorial con relativa frecuencia y en las que aparecen traducciones de poesía en inglés con asiduidad.

²²⁷ No existe una correspondencia exacta entre este apartado y el campo del Catálogo del mismo nombre. En el Catálogo se refiere a la región desde la que el peticionario tramita el formulario de consulta o de depósito, mientras que en este caso se trata de la provincia a la que pertenece la empresa que edita la obra. Ambos emplazamientos suelen coincidir, pero no siempre es el caso, por lo que los datos manejados a la hora de elaborar esta sección se corresponden con los encontrados en el campo "Lugar de Publicación", que recoge la información relativa a la localidad en que se publica cada obra.

Dentro del predominio de Madrid y Barcelona, llama la atención la paridad absoluta entre ambos núcleos editoriales. Dicha igualdad se ve plasmada en las alternancias reflejadas en el siguiente gráfico:

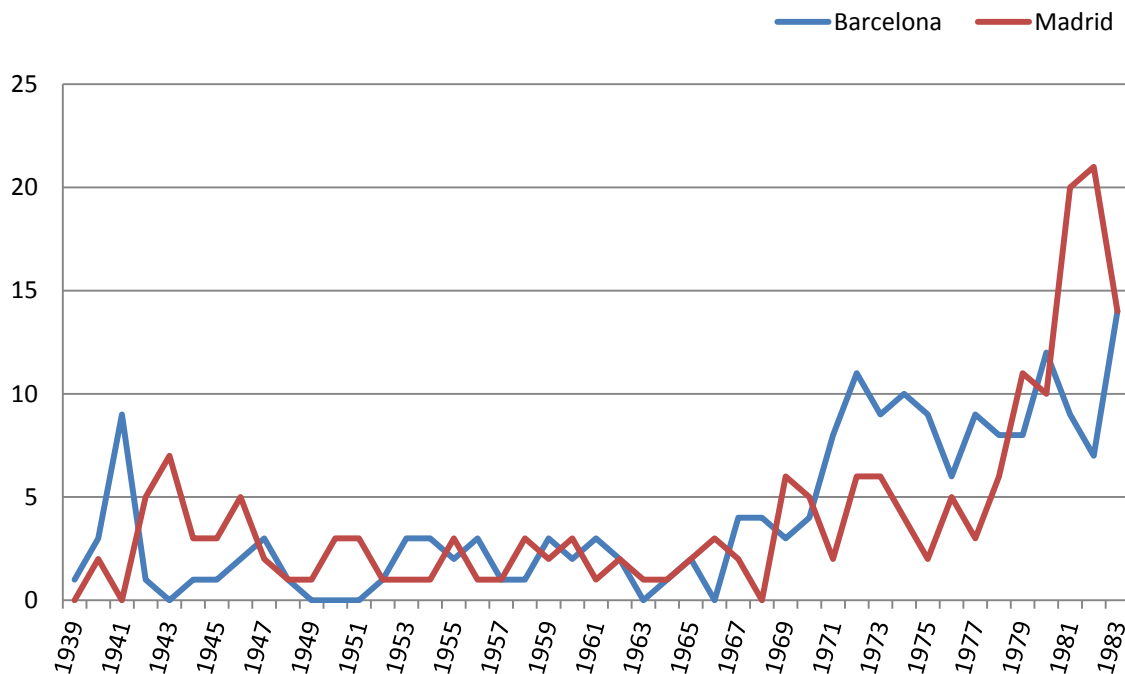


Figura 14. Desglose anual de la publicación en Madrid y Barcelona

Por lo general, no se aprecian variaciones más allá de las fluctuaciones habituales en el mercado editorial. Si acaso, las únicas diferencias notables se dan una vez que despegó la producción a finales de los sesenta, con un primer momento en el que la de Madrid tenía mayor dependencia de “Visor”, que llegó a publicar el 58% de todas las obras editadas en la provincia durante los años setenta.

4.2.10. “IMPORTADOR”

Como se puede notar en el último gráfico sectorial, una de cada diez obras tenía como vía de entrada al mercado editorial español la importación. La tabla que se muestra a continuación presenta las editoriales extranjeras, latinoamericanas por fuerza, con mayor número de registros en el Catálogo:

Tabla 8. Editoriales de las que se importan más libros

Editorial	Origen	N.º de registros	Autores originales	Importador(es)
Espasa-Calpe Argentina	Buenos Aires (Argentina)	11	Byron; Shakespeare; Shelley; Poe; Milton; Wilde	Espasa-Calpe Madrid
Siglo Veinte	Buenos Aires (Argentina)	6	Shakespeare; Shelley; Eliot; Keats; Byron; Poe	Eduardo Figueroa Gneco
Tor	Buenos Aires (Argentina)	6	Chaucer; Poe; Milton; Tagore	Eduardo Figueroa Gneco; Saturnino Calleja
Losada	Buenos Aires (Argentina)	5	Whitman; Tagore	Joaquín de Oteyza García

La cantidad tan reducida de importaciones a lo largo de todo el período pone una vez más de manifiesto la falta de interés de una buena parte de la industria editorial por este tipo de publicaciones. Como mayor importador durante este período aparece la editorial Espasa-Calpe, que durante los primeros años de posguerra tuvo que recurrir a su filial de Argentina para abastecer el mercado nacional. Eduardo Figueroa Gneco, también con 11 obras importadas, y Joaquín de Oteyza García, con 9, completan el cuadro de las mayores iniciativas en lo que a importación de poesía traducida del inglés se refiere. Entre los tres reúnen 30 de los 43 registros relativos a obras importadas. En otro orden de cosas, cabe señalar que, salvo en un caso en el que aparece Barcelona, el resto de los registros para los que consta el dato de la provincia del importador hacen referencia a Madrid como punto de destino de estas obras.

Existe un grupo singular formado por 55 registros de obras importadas que, pese a que se han incluido en el Catálogo TRACEpi, no se han analizado como parte del subcatálogo de obras estrictamente poéticas. Se trata de aquéllos que tienen como fuente única los catálogos de la Bibliotecas Públicas del Estado. La exclusión de estos registros se debe a la imposibilidad de constatar la fecha de entrada en España de tales obras²²⁸, un dato imprescindible en un estudio como el presente. Con todo, es interesante analizar en este punto la evolución de las obras que se importaban y de las que entraron en los fondos de las bibliotecas, datos que quedan representados en el siguiente gráfico²²⁹:

²²⁸ En puridad, existe la opción de comprobar ese extremo, que no es otra que la de examinar los libros de registro de entrada de obras de cada una de las bibliotecas. No obstante, dicha posibilidad se antoja impracticable debido a la dispersión geográfica de los diferentes centros que componen esa red.

²²⁹ La primera precisión que hay que hacer al respecto es que la fecha de las obras que forman parte de fondos de bibliotecas no coincide con la de su entrada en España, sino con la de su publicación en su país de origen, por lo que ambos campos no son directamente comparables.

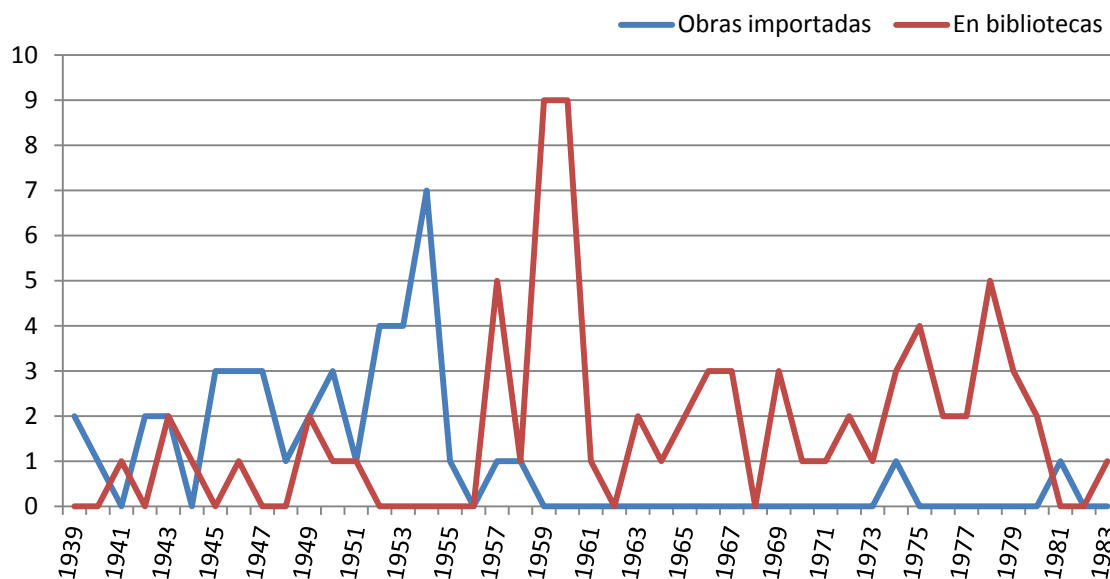


Figura 15. Registros por año de importación y fondos de bibliotecas

Como se puede comprobar, hay dos momentos fundamentales en la importación de este tipo de textos. El primero, que llega hasta mediados de los años cincuenta, presenta un volumen constante, aunque irregular, de importaciones, procedentes en su inmensa mayoría de Argentina. A partir de esa fecha se produce una reducción drástica de las mismas, hasta que desaparecen por completo a finales de esa década, registrándose apenas dos casos de libros importados entre 1959 y 1983. Esta coyuntura se desarrolla en consonancia con los acontecimientos que se van produciendo en España durante estos años. Por un lado, las restricciones de papel son cosa del pasado y, por otro, las condiciones económicas experimentan una mejoría, lo que hace que la producción interna tenga mucho más sentido que la importación desde un punto de vista financiero. Con el transcurso de los años las editoriales nacionales ampliarían sus operaciones de forma significativa al entrar en el mercado americano, en particular tras “la grave crisis de las editoriales de Latinoamérica en los años setenta” (Moret 2002: 173).

En lo que tiene que ver con los libros importados que pasan a los fondos de las bibliotecas, de acuerdo con los datos extraídos del Catálogo, éstos se corresponden en su gran mayoría, curiosamente, con ediciones de años posteriores al cese de las importaciones. Veamos a continuación un gráfico que da pie a un comentario sobre qué autores y títulos se importaban o pasaban a los fondos bibliotecarios españoles:

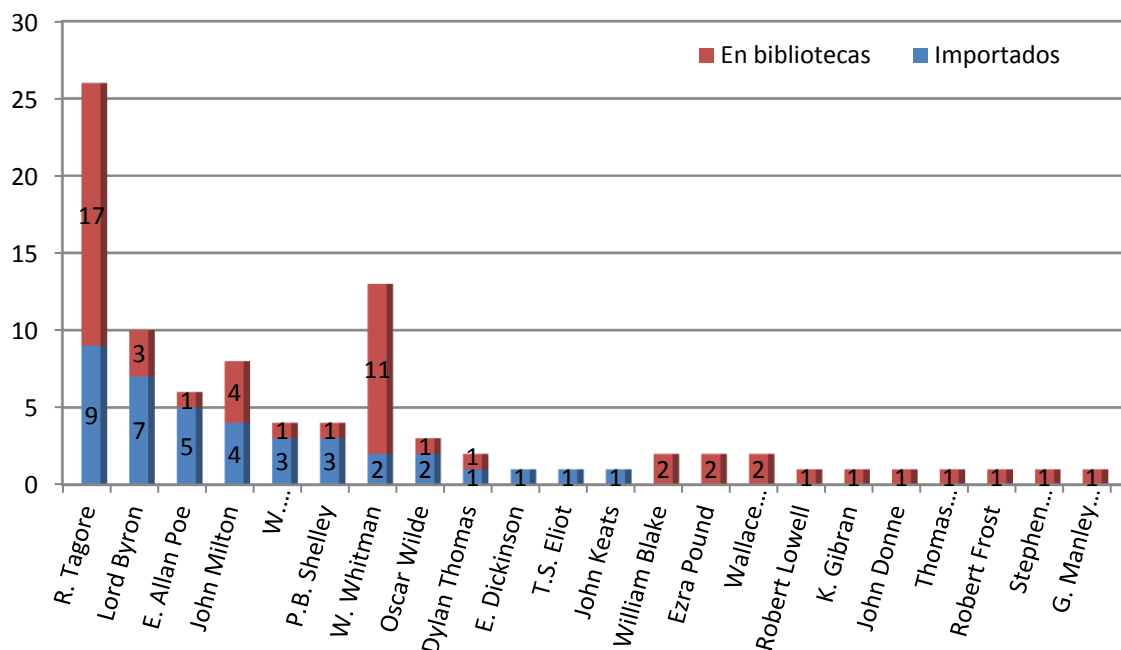


Figura 16. Autores más frecuentes entre las obras importadas y en bibliotecas

La lista de autores importados no aporta ninguna sorpresa, puesto que todos ellos, sin excepción, se corresponden con escritores cuyos libros se editaban también en España desde comienzos del período. Por tanto, no parece que la importación haya tenido como motivación principal la de llenar un vacío cultural con traducciones de poetas u obras inéditos en España. Los catálogos de las bibliotecas revelan una tendencia algo distinta. Aunque en ellos aparecen principalmente esos mismos autores y algunos otros que también se habían publicado en España con anterioridad, nos encontramos además con varias ediciones de obras de algunos autores de fecha anterior a las primeras traducciones de los mismos lanzadas por editoriales españolas. Tal es el caso de Stephen Spender (la traducción en bibliotecas precede en 14 años a la primera española), Robert Lowell (13 años de diferencia) y John Donne (con dos años de antelación). Por otra parte, la única obra de Robert Frost que se ha recopilado en el Catálogo TRACEpi procede de los catálogos de las bibliotecas.

4.2.11. "TIRADA"

Este campo tiene la particularidad de que es uno de los pocos relativos a datos de edición de la obra para los que sólo se encuentra información en el AGA, por lo que permanece vacío para todos aquellos registros creados a partir de otras fuentes. La

figura que aparece a continuación muestra el número de registros que alcanzan una determinada tirada:

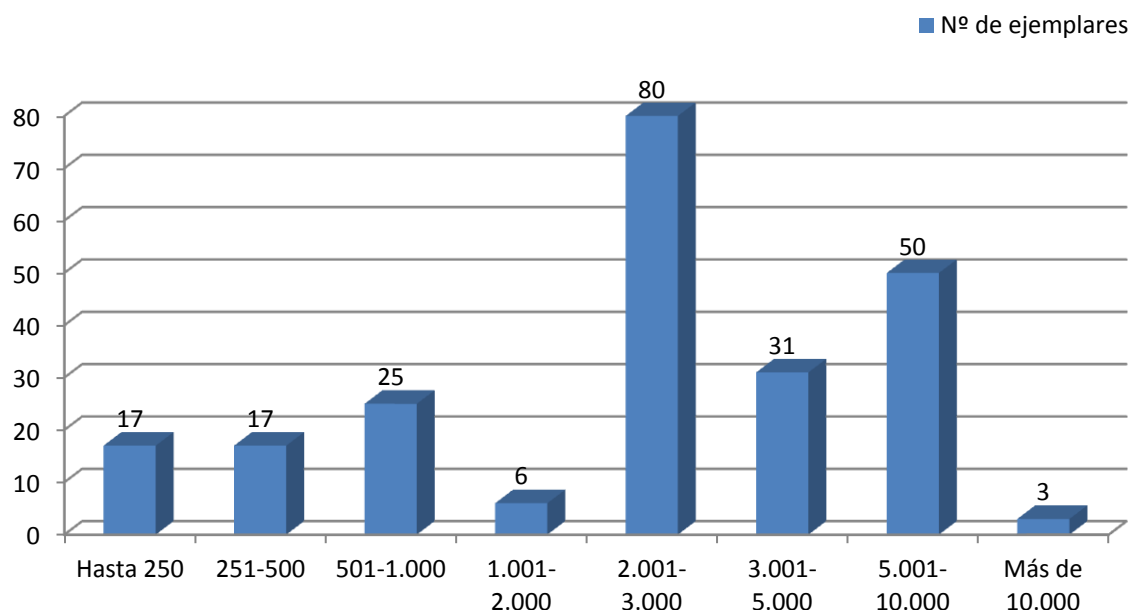


Figura 17. Número de registros según la tirada alcanzada

Habíamos destacado anteriormente con respecto a la poesía española de posguerra que ésta se editaba en tiradas muy reducidas. Podríamos pensar que éste es también el caso de la poesía traducida del inglés al observar que una de cada cuatro obras de este tipo tenía una tirada igual o inferior a los mil ejemplares. Sin embargo, la mayor parte de los registros se editaron en tiradas sensiblemente superiores, situándose la media en los 3.600 ejemplares. Si ordenamos las ediciones con mayor tirada, situando el mínimo en 10.000 ejemplares, nos encontramos con la siguiente situación:

Tabla 9. Ediciones con tiradas más altas

Título	Autor	Editorial	Provincia	Año(s)	Tirada
<i>Las peregrinaciones de Childe Harold.</i> <i>El Corsario.</i>	Lord Byron	Libra	Madrid	1970	20.000
<i>Los cuentos de Canterbury</i>	G. Chaucer	Círculo de lectores	Barcelona	1972	15.000
<i>El corsario y Lara</i>	Lord Byron	Dédalo	Madrid	1943	12.000
<i>Don Juan. Mazepa.</i>	Lord Byron	J. Pérez del Hoyo	Madrid	1970	10.000
<i>Don Juan</i>	Lord Byron	Mediterráneo	Madrid	1973	10.000
<i>El corsario. Lara.</i>	Lord Byron	Sopena	Barcelona	1974	10.000
<i>El sitio de Corinto</i>	Lord Byron	Germán Plaza	Barcelona	1956	10.000
<i>Cuentos de Canterbury</i>	G. Chaucer	Bruguera	Barcelona	1972, 1974, 1975, 1978	10.000

4. El Corpus 0 / Catálogo TRACEpi (1939-1983)

Título	Autor	Editorial	Provincia	Año(s)	Tirada
<i>Cuentos de Cantorbery</i>	G. Chaucer	Círculo de Amigos de la Historia	Madrid	1973	10.000
<i>El paraíso perdido</i>	John Milton	Ediciones Ibéricas (Bergua)	Madrid	1944	10.000
<i>El paraíso perdido</i>	John Milton	Sopena	Barcelona	1965, 1967, 1975	10.000
<i>El paraíso perdido</i>	John Milton	Alonso	Madrid	1969	10.000
<i>Sus mejores poesías</i>	E.A. Poe	Bruguera	Barcelona	1954	10.000
<i>El asceta.</i> <i>El rey y la reina.</i>	R. Tagore	Felmar/Busma	Madrid	1981	10.000
<i>Chitra. Pájaros perdidos.</i>	R. Tagore	Felmar/Busma	Madrid	1981	10.000
<i>El jardinero</i>	R. Tagore	Felmar/Busma	Madrid	1981, 1982	10.000
<i>Ofrenda lírica</i>	R. Tagore	Felmar/Busma	Madrid	1981	10.000
<i>Enoch Arden</i>	A. Tennyson	Pomaire (La Gaya Ciencia)	Barcelona	1981	10.000
<i>Hojas de hierba</i>	W. Whitman	Lumen	Barcelona	1972	10.000
<i>Canto a mí mismo</i> (<i>Canto de mí mismo</i> ²³⁰)	W. Whitman	Felmar /Busma	Madrid	1981	10.000
<i>El cálamo. Hijos de Adán.</i>	W. Whitman	Felmar /Busma	Madrid	1981	10.000

Se pueden extraer varias conclusiones de esta tabla. La primera es que las grandes tiradas se tenían que sostener en un público amplio, y esto se da principalmente al final del período por la mejora en la coyuntura económica nacional y el mayor contacto de los lectores con la lengua inglesa y su literatura. Ninguna obra publicada en una colección o serie de poesía, exceptuando las que aparecen en la colección de Felmar “Poesía y prosa popular” ya en las postrimerías del período, alcanza los 10.000 ejemplares de tirada. El predominio, como se ve claramente, es de la poesía narrativa. La tirada media que habíamos situado para las obras poéticas, de 3.600 ejemplares, es sensiblemente mayor para las de poesía narrativa, 5.383, y menor para las líricas, con 2.823²³¹. De hecho, examinando la tabla, sólo aparecen dos obras líricas que alcancen los 10.000 ejemplares antes de la década de los ochenta: una antología de Poe publicada en Bruguera y la traducción de Jorge Luis Borges de *Hojas de hierba* editada por Lumen. Esta misma tendencia se observa analizando los siete autores con mayor número de ejemplares impresos:

²³⁰ Ambos nombres aparecen en las fuentes consultadas. No obstante, se ha considerado conveniente que éste aparezca entre paréntesis, ya que se trata del menos frecuente.

²³¹ Se ha obviado la inclusión de la tirada media para los textos dramáticos, ya que apenas se conoce el número de ejemplares impresos para 5 registros de este tipo, por lo que difícilmente se puede tomar como representativa.

Tabla 10. Autores con mayor tirada combinada

Autor	Tirada total	N.º de registros	Tirada media
John Milton	149.399	32	4.669
Lord Byron	124.400	23	5.409
Rabindranath Tagore	82.000	26	3.154
Walt Whitman	62.175	14	4.441
T.S. Eliot	28.650	11	2.605
Edgar Allan Poe	28.000	10	2.800
William Shakespeare	24.600	10	2.460

Dado que no hay datos para todos los registros de estos autores, las cifras aportadas no son exactas. Aun así, es evidente que el concepto de *best seller* es ajeno a este tipo de textos. Aunque tanto Milton como Byron superan los cien mil ejemplares, esos números se reparten entre los 45 años que componen el período meta, por lo que sus ventas, pese a ser constantes, nunca alcanzan un nivel de popularidad semejante al de la narrativa en prosa.

4.2.12. "PÁGINAS TM"

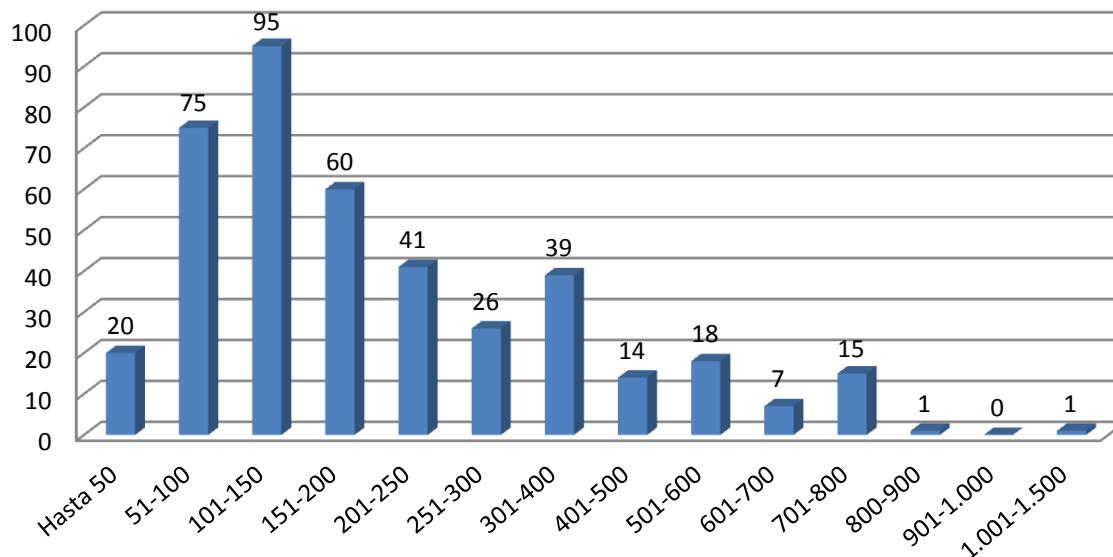


Figura 18. Distribución de registros por número de páginas

En el gráfico de barras se puede observar la distribución de los registros del Catálogo en función del número de páginas de cada edición. Si bien la media es elevada, 222 páginas, ésta no describe la situación de forma precisa. La primera matización que hay que hacer corresponde con el tipo de texto, ya que los narrativos presentan una media, 288 páginas, claramente superior a la encontrada en los textos

líricos, con 188. Por otra parte, hay que señalar la existencia de una serie de obras que superan las 400 páginas y que elevan la media considerablemente, entre las que se encuentran *El paraíso perdido*, *Los cuentos de Canterbury* y las ediciones completas de *Hojas de hierba*²³². Se observa en el gráfico que, de hecho, la mayoría de volúmenes de poesía publicados durante esta época se sitúa entre las 50 y las 200 páginas.

4.2.13. "TIPO TEXTUAL"

Aunque a través de este campo se establece la diferencia fundamental entre las obras estrictamente poéticas y los demás tipos textuales representados en el Catálogo TRACEpi, también se dan cabida en el mismo a aquellos detalles relativos al tipo de obra poética al que pertenecen los textos dedicados únicamente a la poesía, que conforman un 43% del total de registros. A continuación analizaremos cada uno de los tipos textuales que hemos ido discriminando en el transcurso de nuestra investigación, comenzando precisamente por este último.

4.2.13.1. Obras estrictamente poéticas

El siguiente gráfico establece el desarrollo de la publicación de volúmenes de poesía durante el período, organizado según la categoría poética a la que pertenezcan:

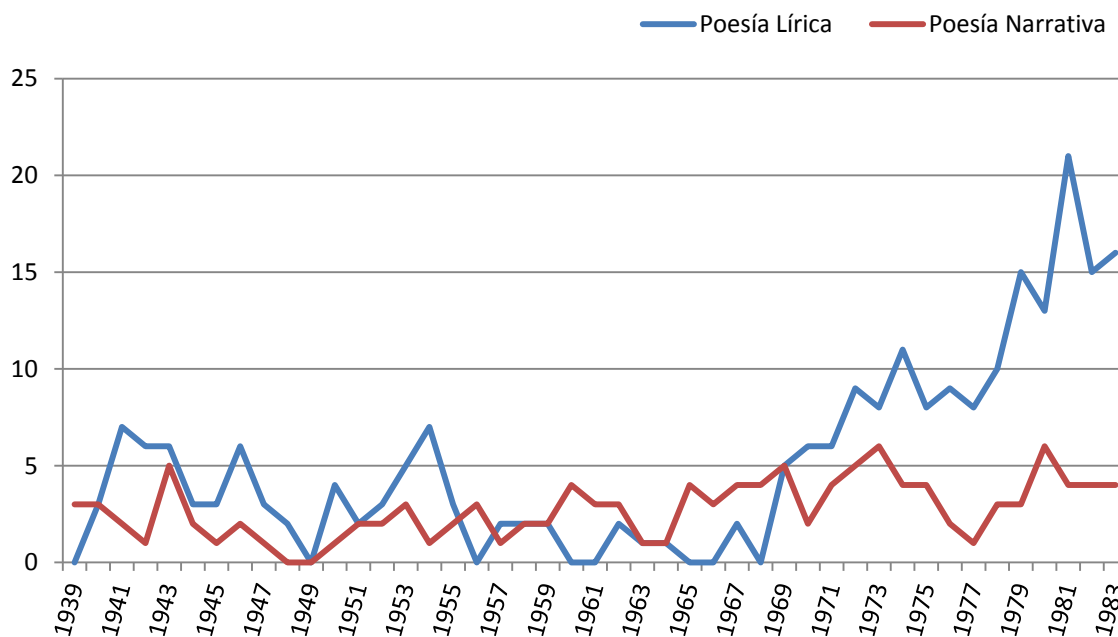


Figura 19. Distribución anual de obras poéticas según su género

²³² La media de las obras líricas baja a 158 páginas si no se tienen en cuenta estas ediciones de la obra de Whitman, que alcanzan las 718 páginas.

Un primer detalle que se aprecia es la ausencia de obras de poesía dramática. Dado el número extremadamente reducido de las mismas, apenas 9 en total, hemos optado no incluirlas en la figura para no inducir al lector a confusión. En concreto, se trata de sendas ediciones de la editorial argentina Argonauta de los poemas dramáticos de Byron importadas en 1946 y 1947, una traducción de 1949 de *Samson Agonistes*, de John Milton, y seis libros de poesía dramática de Tagore publicados por Alianza y Felmar/Busma entre 1981 y 1983. Como se puede notar, el volumen de obras narrativas publicadas se mantiene constante a lo largo de todo el período, lo que está relacionado fundamentalmente con la consistencia con que se da la edición de un par de textos narrativos clásicos: *El paraíso perdido* de Milton y *Los Cuentos de Canterbury* de Chaucer. La publicación de obras líricas, ligeramente superior a la de narrativa durante la primera época, experimenta un estancamiento en la segunda mitad de la década de los cincuenta que se extiende hasta 1969. A partir de ese año la producción de poesía lírica traducida del inglés no sólo vuelve a los niveles de los primeros años de posguerra, sino que los supera con creces.

Comparando este gráfico con los anteriores, no es difícil encontrar un patrón en este sentido que nos lleve a la conclusión de que existe un vínculo directo entre las colecciones de poesía y la poesía lírica. Los datos confirman este extremo, ya que permiten comprobar que el 85,7% de las obras narrativas se editaba en colecciones no poéticas, mientras que el 73,04% de las líricas tenían como vía de publicación las colecciones de poesía. Los porcentajes por tipo de colección son más contundentes todavía: si en las generales un 61% de los lanzamientos estaba dedicado a la poesía narrativa y un 39 a la lírica, en las de poesía esta proporción era del 8,6 y el 91,4% respectivamente. Es evidente, pues, que la correspondencia entre la profusión de obras líricas en los últimos quince años y la expansión experimentada por las colecciones de poesía durante el mismo lapso no es accidental, sino estrictamente lógica.

Existe un fenómeno relacionado con las obras de poesía narrativa que cabe destacar. Éste tiene que ver con el desplazamiento de género que se produce en este tipo de textos, consistente en relegar el aspecto poético a un segundo plano. Tal circunstancia se concreta por medio de la presentación del texto en prosa, al tiempo que se hace patente en el elevado número de adaptaciones de estos textos, que muestran la primacía del elemento narrativo sobre el poético y del contenido de la obra sobre el

aspecto formal. Se puede observar ese cambio en la propia conformación de las colecciones. Por ejemplo, la conocida colección de Espasa-Calpe “Austral” contaba con diversas series que, diferenciadas por colores, estaban dedicadas a distintos tipos textuales. Entre éstas, la serie violeta era aquella en la que tenían cabida las obras de teatro y poesía. No obstante, los libros de poesía narrativa caían muchas veces fuera de esta serie, publicándose *El paraíso perdido* en la serie gris (de obras clásicas) y varias obras de Byron en la serie azul (de novelas y cuentos en general). Todas estas cuestiones afectan necesariamente a la recepción del texto en la cultura meta.

Con respecto a la forma que adopta el texto traducido, podemos analizar el siguiente gráfico:

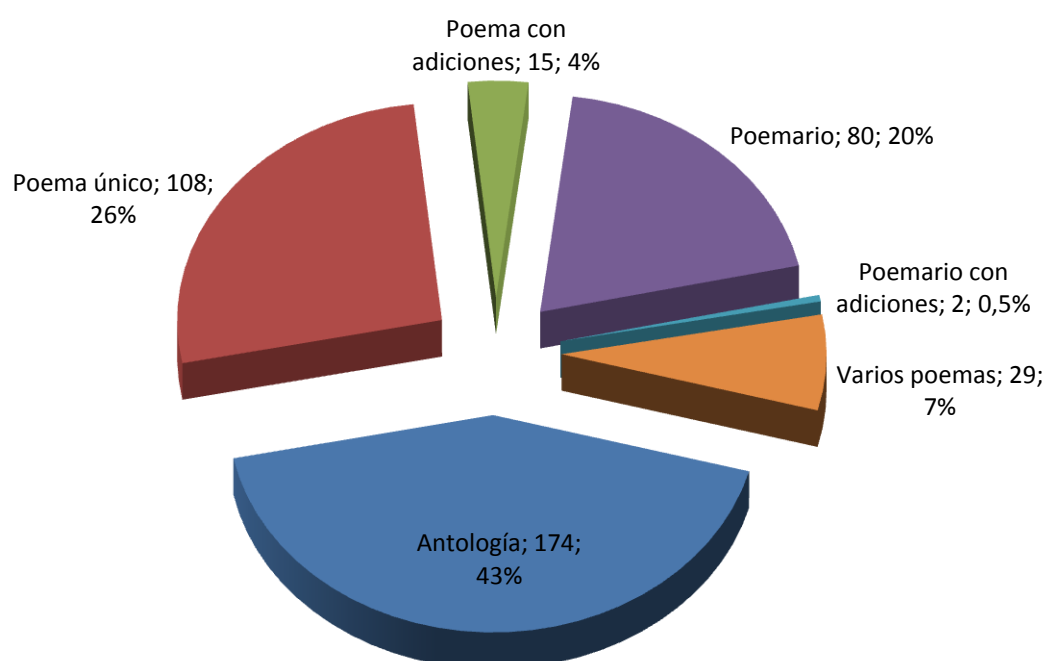


Figura 20. Número de obras de poesía según el formato en que se editan

La mayor parte de las obras de poesía traducida durante esta época, un 43%, se corresponde con textos antológicos. Las colecciones de poesía son, nuevamente, las catalizadoras de la producción de este tipo de textos, que utilizan este medio para su publicación en un 84,1% de los casos, editándose el resto en colecciones generales. En términos cualitativos, Enríquez Aranda (2004: 63), señala también la importancia de las antologías, que “se alzan como uno de los más importantes medios de transmisión de literatura y [...], por tanto, participan directamente en la evolución [...] de la vida literaria”. Con respecto a éstas, podemos establecer dos tipos principales: las antologías traducidas, esto es, las realizadas originalmente en lengua inglesa y traducidas al

español, y las de traducción, “aquellas antologías que contienen una selección de textos traducidos –o de traducciones de textos–” (ibíd.: 62).

Las antologías más populares durante el período meta son, sin duda, las de traducción, que suponen un 80% del total de antologías, frente a un 20% de las traducidas²³³. A su vez, podemos dividir las antologías de traducción en aquéllas cuyos textos fueron seleccionados por el propio traductor, que constituyen un 73% del total, y otras obras en las que es el editor quien realiza la compilación de los textos, que representan un 7%. En lo que tiene que ver con los poetas cuya producción textual se recoge en esos volúmenes, de los 174 registros de este tipo que forman parte del Catálogo, 145 se corresponden con recopilaciones de la obra de un único escritor, mientras que sólo 29 son de autoría colectiva. De estas últimas, los criterios más utilizados para la selección de textos²³⁴, ya sea de forma explícita o implícita, son el geográfico (96,5%), el cronológico (72,4%) y la pertenencia a un movimiento o colectivo literarios (51,7%), dándose en menor medida otros como el del género poético (6,9%).

El segundo caso más frecuente por número de registros, con un 26%, es el de la publicación de un único poema, en el 85,30% de los casos un texto narrativo largo, como, por ejemplo, *El paraíso perdido*. En otras ocasiones se publica un poema principal al que se le añaden otros para completar la edición, reflejándose esta circunstancia en títulos como *La tierra baldía y otros poemas*. En uno de cada cinco casos se agotaba otra posibilidad a la hora de publicar poesía, que era la de traducir directamente poemarios publicados anteriormente en lengua inglesa, caso del ya comentado *Poemas manzanas*. Aparecen también en el Catálogo dos registros de obras en que se producen adiciones a un poemario, nuevamente indicadas en títulos como *Viaje hacia el amor y otros poemas*. La última alternativa consiste en la publicación de dos o más poemas en un mismo volumen, señalando el nombre de cada uno de ellos en el título. Un ejemplo de esto sería: *Oda a un ruiseñor. Oda sobre una urna griega*.

²³³ La distinción entre ambos tipos de obras antológicas se ha realizado tomando como base dos parámetros básicos: si se puede localizar una antología original de título análogo al de una traducción (a no ser que se trate de un título genérico que no permita llegar a una conclusión firme) y/o si el compilador es el mismo en el texto original y en la traducción, estimamos que se trata de una antología traducida; por otra parte, siempre que en los paratextos se indique la existencia de una persona adscrita a la cultura de llegada que se encargue de seleccionar los textos, se le ha dado a la obra la consideración de antología de traducción.

²³⁴ Los que aquí se presentan son adaptaciones de los manejados por Enríquez Aranda (2004).

4.2.13.2. Obras con fragmentos de poesía

El más numeroso de los tipos textuales no estrictamente poéticos con 345 registros, un 28,22% de los contenidos en el Catálogo TRACEpi, es aquel constituido por obras en las que aparecen fragmentos poéticos incorporados en un texto de otro tipo. Veamos ahora de qué forma se distribuyen éstos:

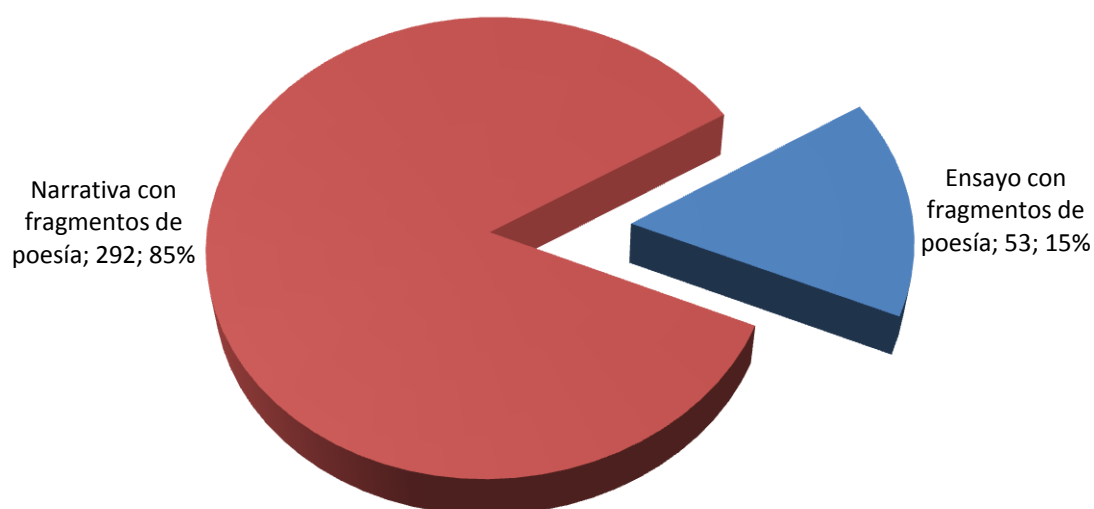


Figura 21. Distribución de registros en obras con fragmentos de poesía

Como se puede apreciar, este tipo de textos está compuesto fundamentalmente por obras de narrativa en prosa y de ensayo en las que aparecen poemas completos o partes de los mismos integrados dentro del texto. Puesto que el componente poético suele aparecer representado en tales volúmenes de forma marginal, no se ha estimado conveniente analizar esta clase de registros en profundidad. Las obras de narrativa se refieren esencialmente a las de autores como Lewis Carroll, Rudyard Kipling o Edgar Allan Poe, quienes tenían por costumbre *salpicar* sus composiciones narrativas de poemas o versos. En cuanto a los ensayos, éstos tienen que ver en su inmensa mayoría con obras de crítica literaria o biografías de escritores en las que se da pie a comentarios a través de la consideración de poemas o partes de los mismos.

Los datos que hemos recopilado sobre estas obras indican que la mayoría de los traductores de estos libros no son poetas, más en concreto, un 70,53%, siendo este porcentaje ligeramente superior en el caso de las obras de narrativa en prosa (75,12%) y claramente inferior en lo que tiene que ver con las de ensayo (52,38%). Un patrón que

se observa en estos registros es que rara vez se emplea un traductor diferente para verter las partes de poesía; esa circunstancia se da únicamente para 5 registros, tan solo un 1,45% del total. Un último detalle con respecto a este tipo de libros tiene que ver con las adaptaciones de obras narrativas, y se refiere al tratamiento del texto poético. En ese orden de cosas, la pauta que se observa es la reducción o supresión de esos fragmentos, más probable cuanto mayor sea la compresión del texto. En cualquier caso, sería pertinente realizar un análisis textual pormenorizado para comprobar la extensión exacta de esta tendencia.

4.2.13.3. Obras con secciones de poesía

El tercer tipo textual al que haremos alusión es aquél formado por volúmenes en que se mezclan secciones de poesía con otras de textos de diferente tipo. Los 299 registros que se corresponden con este tipo textual, un 24,16% de todos los contenidos en el Catálogo TRACEpi, aparecen repartidos de la siguiente forma:

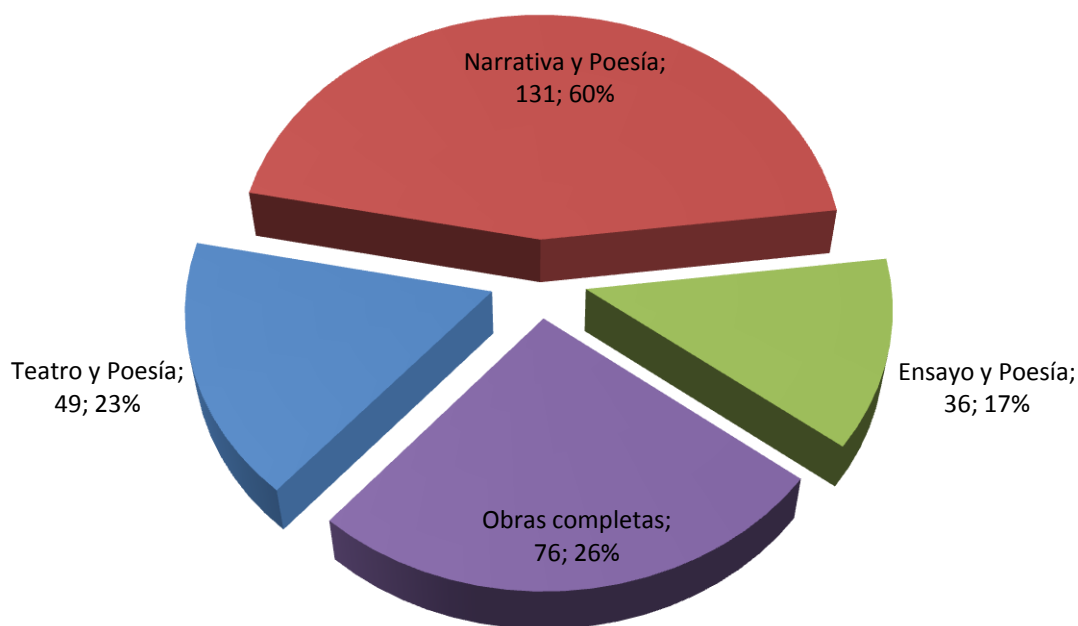


Figura 22. Distribución de registros en obras con secciones de poesía

Los casos que se dan en el Catálogo TRACEpi para este tipo textual tienen que ver con obras en que se combinan secciones de poesía con otras de narrativa en prosa, textos teatrales u obras de ensayo. En este mismo grupo se encuentran varios volúmenes de obras completas, que constituyen un 26% de las ediciones pertenecientes

a este tipo textual. Las obras con secciones de poesía con un mayor número de registros son las siguientes:

Tabla 11. Obras con secciones de poesía con mayor número de registros

Título meta	Autor original	Editorial	N.º registros
<i>Obras completas</i>	William Shakespeare	Aguilar (Madrid)	22
<i>Obra escogida [sic]</i>	Rabindranath Tagore	Aguilar (Madrid)	16
<i>Obras completas</i>	Oscar Wilde	Aguilar (Madrid)	15
<i>Obras inmortales</i>	Oscar Wilde	Edaf (Madrid)	13
<i>El rey Lear y Pequeños poemas</i>	William Shakespeare	Espasa-Calpe (Madrid)	12
<i>El ruiseñor y la rosa y otros cuentos. Poemas en prosa</i>	Oscar Wilde	Espasa-Calpe (Madrid)	11
<i>Obras completas</i>	Rudyard Kipling	Aguilar (Madrid)	11
<i>Puck; Puck el de la colina de Pook; Puck. Nuevas historias de Puck</i>	Rudyard Kipling	Plaza & Janés; Bruguera; Lara (Barcelona)	10
<i>Julio César y Pequeños poemas</i>	William Shakespeare	Espasa-Calpe (Madrid)	8
<i>Obras selectas II</i>	Ernest Hemingway	Planeta (Barcelona)	8
<i>Obras inmortales</i>	Edgar Allan Poe	Edaf (Madrid)	7
<i>Precisamente así</i>	Rudyard Kipling	Juventud (Barcelona)	6
<i>El loco</i>	Khalil Gibran	Pomaire; Ramos-Majos; Teorema (Barcelona)	5

La mayor parte de los textos de la tabla se publican en dos formatos: obras completas o antologías de obras de un autor y volúmenes a los que se completa con la adición de poemas. Los otros dos tipos de publicación más frecuentes, según se observa en el subcatálogo de obras con secciones de poesía, son traducciones de libros de autores como Rudyard Kipling, que conjugan los relatos cortos con la poesía, y estudios sobre literatura o autores acompañados de selecciones de textos relacionados. En cuanto a los escritores, la homogeneidad en la autoría de las obras es bastante mayor que en las exclusivamente poéticas, estableciéndose el número de éstos en 23. Este hecho se justifica contabilizando el número de registros que suman los siete autores que concurren en la tabla, un 80,5% del total de obras con secciones de poesía.

El campo relativo a la editorial da muestra del papel significativo que tienen las grandes editoriales en la publicación de estas obras. Dicha circunstancia queda confirmada por un análisis de este subcatálogo, que pone de relieve la relevancia de un grupo reducido de editoriales que reúne el 60% del total de registros de estas publicaciones: Aguilar (con 79 registros), Espasa-Calpe (32), Plaza & Janés (28), Edaf

(21), y Planeta (11). Al mismo tiempo, queda en evidencia la nula participación de las colecciones de poesía en la edición de textos de este corte, ya que sólo cuentan con 4 registros. Los lugares de publicación preferentes siguen siendo los mismos, Madrid y Barcelona, si bien el gran peso de las editoriales madrileñas a las que acabamos de aludir (Aguilar, Espasa-Calpe y Edaf) se traduce en una mayor cuota de producción, un 56,73% frente a un 37,58% de la provincia catalana. Con respecto a las traducciones, un 76,70% de éstas no están realizadas por poetas, aunque la proporción varía según el tipo de texto de que se trate, siendo mayor en los teatrales y de obras completas y menor en los de narrativa y ensayo. Un último aspecto que destaca con respecto a este tipo de textos es que 15 registros de este subcatálogo están relacionados con obras en edición bilingüe (un 5,31%), 12 de los cuales son antologías de canciones que acompañan a biografías o estudios sobre autores como Bob Dylan.

4.2.13.4. Otros tipos textuales

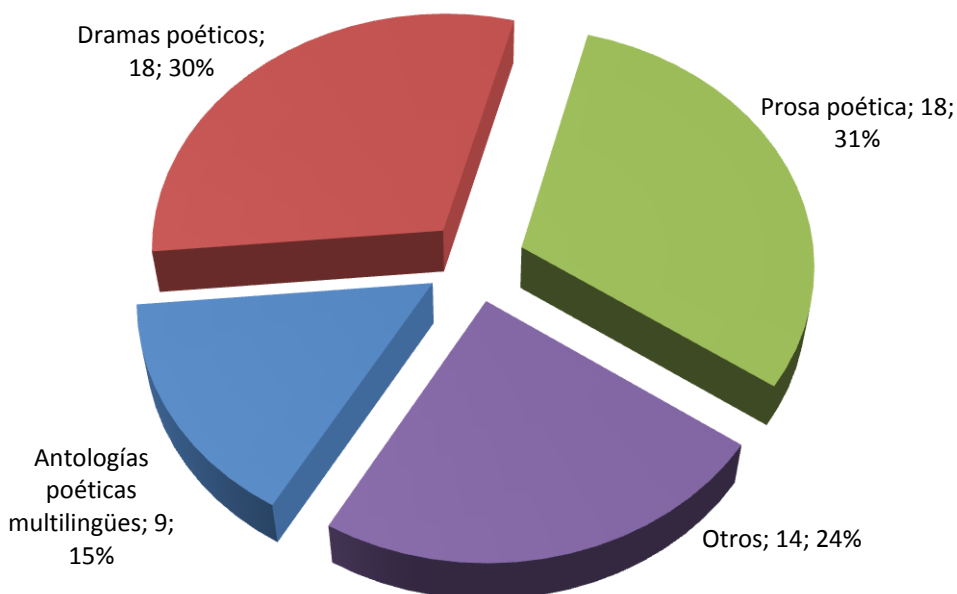


Figura 23. Distribución de registros en obras de otros tipos textuales

Para finalizar este apartado analizaremos brevemente otros registros que, por diferentes motivos, no se han podido asignar a ninguna de las categorías anteriores. En este sentido, un tipo textual al que no hemos hecho alusión hasta el momento es el que aglutina las antologías de textos poéticos traducidos de diferentes idiomas, incluyendo el inglés, que apenas alcanza los 9 registros. Se trata de antologías, al menos en intención, de alcance universal, y con una presencia desigual de los poetas de lengua inglesa. Cabe señalar que, aunque estos registros podrían haberse analizado junto con

las traducciones de obras estrictamente poéticas, ya que de hecho pertenecen a ese tipo textual, se desestimó dicha opción con el fin de garantizar la homogeneidad del análisis, puesto que sólo cumplen en parte con el requisito de tener como LO el inglés.

Otros registros a los que apenas hemos prestado atención son los relativos a obras dramáticas escritas en verso o dramas poéticos. Los textos de este tipo alcanzan los 18 registros, incluyendo un texto traducido al catalán y otro al gallego, todos ellos de obras escritas por T.S. Eliot a excepción de *Safo*, de Lawrence Durrell. Se reúnen también en el Catálogo TRACEpi varias obras escritas en prosa poética (un 1,4% de los registros contenidos en éste), principalmente del libanés Khalil Gibran, además de otras que no se corresponden exactamente con ninguno de los tipos textuales que hemos delimitado o cuyo tipo textual no se ha podido confirmar (un 1,1% del total).

Antes de finalizar este apartado, hemos de hacer alusión a tres ediciones de una misma obra que constituyen el único ejemplo de pseudotraducción²³⁵ que hemos encontrado en poesía. Si bien la publicación de este tipo de textos aparece íntimamente ligada al género narrativo durante la posguerra (Rabadán 2000b; Rioja Barrocal 2008; Camus-Camus 2010), a modo de excepción, se incluye en el Catálogo la *Antología traducida* del exiliado Max Aub. En ella, el autor recopila una serie de supuestas traducciones de poemas de autores de todas las épocas, todos ellos poetas cuya génesis se debe únicamente a la inventiva de Aub, y otros, también de creación propia, que adjudica a escritores reales²³⁶ (Mas i Usó 2001). Para perpetuar la farsa, Aub presenta a estos poetas con reseñas biográficas breves que resultan hilarantes por su inverosimilitud. Es interesante notar que ninguno de los dos censores que analizan la obra es capaz de advertir esa circunstancia²³⁷, lo cual no obsta para que sugirieran supresiones en diversas partes del texto.

²³⁵ Con esta denominación nos referimos a un “text that claims falsely to be a translation” (Bassnett 1998: 27).

²³⁶ Entre los 69 supuestos poetas que forman parte de esta obra, Max Aub, el “antólogo” y “traductor”, llega al extremo de *autoantologarse* presentando a “Max Aub”, su *alter ego* poético. Entre la plantilla de falsos autores aparecen también algunos de los que se dice proceden de países de habla inglesa, como Guillermo Brakett (galés), Robert Richardson (galés amigo de Shelley y Browning), John O'Mulleady (irlandés de Dublín), Samuel Ebronsohn (neoyorquino que escribe en yiddish), Arthur Maddow (de Filadelfia), Norman Allstock (Connecticut), Robert Lindsay Holt (Columbus, Ohio) o Michael McGuleen (San Francisco). Una simple comprobación de cualquiera de estos nombres bastaría para advertir el carácter ficticio de dichos personajes.

²³⁷ En el expediente de la obra (6506-72), el primer lector afirma que “Max Aub recopila una serie de poemas de todas las épocas y procedencias”, mientras que el segundo declara que “Max Aub recoge en esta antología los textos en prosa o poéticos (versos) de las más dispares y raras personalidades que haya

De forma tangencial, cabe hablar de otro texto que se ha analizado como parte del Catálogo de obras de contenido exclusivamente poético. En este caso no se trata de una pseudotraducción, sino de un tipo de traducción particular ya en lengua inglesa que se vierte, a su vez, al español. Nos estamos refiriendo a *Cathay*, de Ezra Pound. Aunque la autoría de Pound con respecto a la obra en inglés desde la que se traduce al castellano es más que clara, no se trata de una traducción de textos chinos al uso. Esta afirmación se sustenta en el hecho de que Pound no tenía conocimiento alguno de esa lengua y únicamente se basó en apuntes y glosas que el profesor Fenollosa produjo, a su vez, con la mediación de la lengua japonesa²³⁸ (Reynolds 2011: 250). No existe trasvase de una lengua a otra en el caso de Pound. Lo que el autor produce es una “traducción” consistente en la *repoetización* de los textos traducidos por Fenollosa o, como denomina Gentzler (2008: 90), “a transfusion of blood from the original to the translation, giving nourishment not to a copy but to a free-standing, independent, new work of art”. Por consiguiente, no parece descaminada la consideración de la obra de Pound como un caso especial, ya que, aunque se presenta como una traducción del chino, “destruye todos y cada uno de los principios básicos que se suponen a un texto que merezca tal calificativo” (Chamosa & Rabadán 1994: 133). El resultado final del proceso es que *Cathay* tiene tanto o más valor como obra original en lengua inglesa que como traducción²³⁹ (Xie 1999: 235; Connolly 2001).

podido encontrar desde la Antigüedad a nuestros días. Tiene, por lo mismo cierto interés, aunque el valor de alguno sea muy discutible y su presencia sólo obedezca a razones puramente personales del autor de la obra”. Hay que indicar a este respecto que, si bien es cierto que las obras de Aub no fueron tratadas con demasiada tolerancia por los censores por tratarse de un exiliado republicano (Aznar Soler 2008b), esta circunstancia no explica la adopción de las distintas personalidades poéticas recogidas en su *Antología poética*. Éstas han de tomarse como un juego literario más que como constructos retóricos ideados para burlar la acción censoria (Santoyo 1984; Durán 1996; Carreño 1996; Londero 1996; López-Casanova 2003: 308).

²³⁸ Al comienzo del propio poemario ya se señala que, para la elaboración del mismo, Pound se basa en “the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the professors Mori and Ariga” (Pound 1915: 3). Al hilo de este caso, Connolly (2001: 175) expone que, aunque es posible producir un texto poético “both aesthetically pleasing and intuitively accurate” sin conocimiento previo de la lengua de partida, en el proceso ha de intervenir “an intermediary or informant, someone with knowledge, of the S[ource]L[anguage] who prepares a primary or draft translation, sometimes known as crib translation”.

²³⁹ Johnston (1992: 45) afirma que, en realidad, las “traducciones” de Pound no son más que “reconstructions or re-inscriptions, intended to expand the expressive possibilities of the English language”. Se expresa en los mismos términos Venuti (2001: 309), quien estima que el interés de Pound por la traducción giraba esencialmente en torno a la explotación de este medio para articular los principios estéticos del modernismo. Teniendo en cuenta el grado tan elevado de intervención textual por parte del poeta norteamericano, Connolly (2001: 175) explica que “Ezra Pound’s ‘translations’ are Pound and are read for that reason”.

4.2.14. "CALIFICACIÓN"

Se trata, junto con "Informe", del campo del Catálogo más directamente vinculado con el estudio de la actividad de la censura, puesto que presenta los dictámenes emitidos por los censores para cada obra. A continuación analizaremos los datos recopilados en el Catálogo TRACEpi tanto para las obras estrictamente poéticas como para los demás tipos textuales que forman parte del mismo.

4.2.14.1. Obras estrictamente poéticas

Las calificaciones recibidas por este tipo de textos aparecen distribuidas de la siguiente forma:

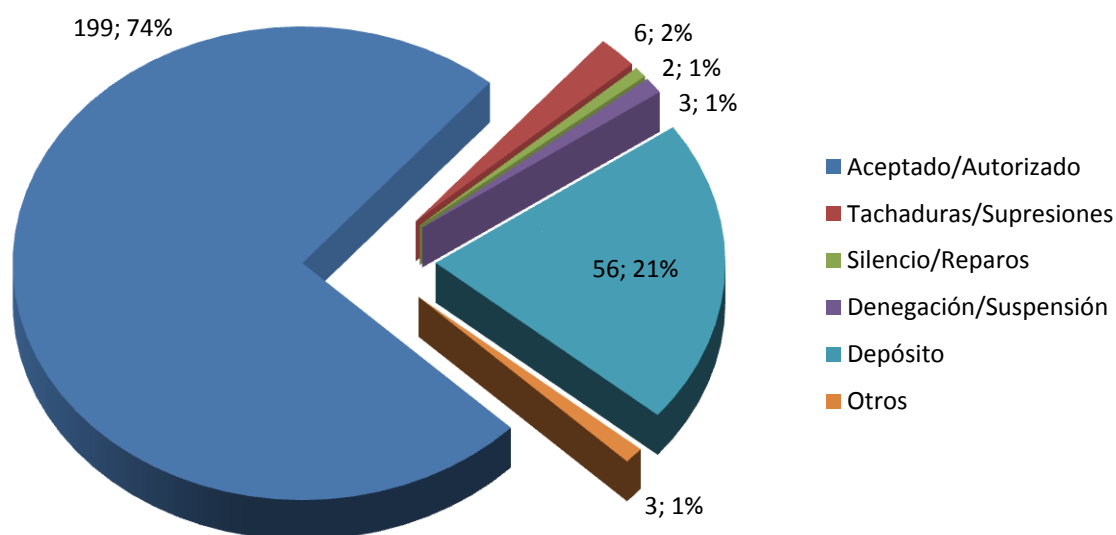


Figura 24. Calificaciones de censura recibidas por las obras de poesía

En el gráfico se muestra el porcentaje que le corresponde a cada una de las calificaciones encontradas para los textos de este tipo. Una primera observación que podemos hacer es que el número de obras para las que se muestra la calificación, 269, es sensiblemente menor que la cantidad de registros recopilados en el Catálogo, 433. Esto se debe a que no se han podido localizar en el AGA, única fuente de la que se puede extraer la información relativa a este campo, los expedientes de censura de las 164 obras restantes, cuya publicación queda constatada por su localización en otras fuentes.

Centrándonos en el análisis del gráfico, lo que destaca principalmente es el escaso impacto directo de la acción censoria sobre las obras de poesía traducida del inglés. Las ediciones que fueron autorizadas o entraron en depósito sin incidencia de ningún tipo suponen un 94,79% del total. Si tenemos en cuenta el número de libros que superaron su paso por censura sin ningún tipo de denegación o mutilación, el porcentaje es aún más elevado. Tan solo 9 obras sufrieron modificaciones en su texto o denegaciones, siendo el número de éstas de 6 y 3 respectivamente. Dos de los volúmenes con tachaduras, no obstante, sufrieron supresiones únicamente en sus prólogos, no en el texto principal, mientras que una de las obras denegadas se publicaría poco tiempo después. Teniendo en cuenta estos datos, la proporción de libros denegados durante un período superior a un año o en los que el texto principal haya sufrido modificaciones se sitúa en un mero 2,23% del total. En otro orden de cosas, no se tiene constancia de que se haya realizado ninguna denuncia o secuestro de cualquiera de las obras que componen el Catálogo.

Aunque parece difícil extraer conclusiones con respecto a la actuación de la censura sobre este tipo de textos con los datos que acabamos de presentar, un análisis de la distribución de las obras que muestran algún tipo de incidencia censoria nos permite obtener una visión más definida de la situación durante este período:

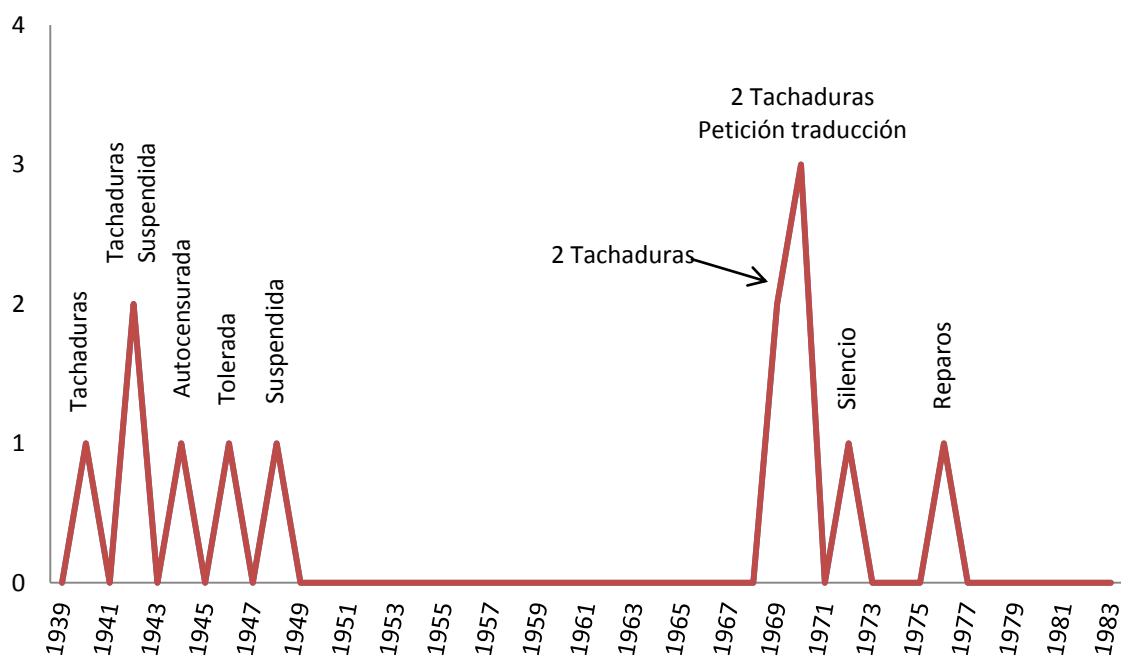


Figura 25. Incidencias censorias en obras de poesía ordenadas por años

El gráfico revela la existencia de cuatro momentos principales en lo que a la censura de los textos poéticos traducidos del inglés se refiere. Durante el primero, que abarca los diez primeros años del período meta, se producen las dos únicas suspensiones de obras a lo largo de los 45 años que cubre nuestro análisis, además de publicarse dos con tachaduras, una autorizada, pero con carácter de tolerada y, por último, un libro que se presenta con bastante probabilidad autocensurado. En un segundo estadio, comprendido entre 1949 y 1968, todas las ediciones que pasaron por censura se aprobaron directamente, sin necesidad de modificaciones. Durante la etapa inmediatamente posterior, de 1969 a 1976, se experimenta un retroceso plasmado en la vuelta a la intolerancia de los primeros años de posguerra. En apenas dos años se concentran 4 de los 6 casos de obras con tachaduras de todo el período, y se aceptan otras dos con reparos o recurriendo al silencio administrativo, factores que ponen en entredicho la supuesta apertura formalizada por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Los siguientes años, en los que ninguna obra se ve afectada, son muestra fehaciente del progresivo dismantelamiento de los principios sobre los que se sustentaba la censura administrativa²⁴⁰.

En otros estudios TRACE, habida cuenta de la cantidad ingente de registros que se maneja, resulta imposible realizar un análisis de los expedientes de cada una de las obras que encontraron algún obstáculo en su paso por censura. Esto contrasta con el número relativamente reducido de obras recopiladas en nuestro Catálogo, que hace viable un comentario de todos los casos problemáticos. A continuación se muestran las diferentes calificaciones que recibieron esas obras y, de haberse encontrado, la justificación dada por los censores en los informes correspondientes.

“Tachaduras/Supresiones”

Uno de los recursos más manidos por los censores a la hora de impedir que llegara a publicarse cualquier atisbo de ataque contra el régimen, las personas e instituciones a él adscritas o su ideología, era la mutilación de la obra, consistente en cercenar aquellas palabras o pasajes que entrañaran algún peligro. Dicha posibilidad viene perfectamente contemplada tanto en los expedientes de censura consultados, en los que se especificaban las páginas problemáticas, como en los manuscritos, galeradas

²⁴⁰ Hay que notar que, pese a que a finales de la década de los setenta desaparecen las hojas de censura utilizadas hasta entonces, aún se continúa empleando durante un tiempo el modelo de expediente que los censores tenían que rellenar para todos los libros destinados al público infantil y juvenil.

y copias de los libros que los censores tachaban o en los que marcaban los pasajes conflictivos, aquéllos en los que con tanta frecuencia hacía acto de presencia el famoso lápiz rojo. Una vez remitida la resolución de censura a los editores, quedaba a discreción de estos últimos suprimir los fragmentos marcados o, en ocasiones, alterar el contenido de los mismos para que se ajustara a los márgenes establecidos por el organismo censor²⁴¹. Los próximos párrafos están dedicados a un examen breve de los expedientes de las seis obras a las que se les aplicó este dictamen. La siguiente tabla indica cuáles son éstas:

Tabla 12. Obras estrictamente poéticas con tachaduras

Título	Autor	Traductor(es)	Editorial	Año
<i>El paraíso perdido</i>	John Milton	M.J. Barroso Bonzón	José Bergua (Madrid)	1940
<i>La luna nueva</i>	R. Tagore	Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez	Lucero (Barcelona)	1942
<i>Poemas</i>	Walt Whitman	Armando Vasseur	Prometeo (Valencia)	1969
<i>Poemas manzanas</i>	James Joyce	José María Martín Triana	Alberto Corazón (Madrid)	1969
<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Varios	Marcos-Ricardo Barnatán	Plaza & Janés (Barcelona)	1970
<i>Poesía Beat</i>	Varios	Jerónimo-Pablo González Martín	Alberto Corazón (Madrid)	1970

El expediente 217-U/1940, perteneciente a una edición de 1940 de *El Paraíso perdido* publicada por José Bergua, es cronológicamente el primero en que se dictamina la supresión del texto de una edición de poesía traducida del inglés. Aunque no se han encontrado las galeradas ni una copia de la edición para examinar las marcas textuales producto de la actividad censoria, son significativos los comentarios que ofrece el censor para justificar su decisión: "Tan solo se ha leído el prólogo y notas. Todos ellos están hechos con un criterio de gran materialismo, siendo por otra parte muy mediocres, salvo la crítica". Por tratarse de una obra clásica y un autor sobradamente conocido, el texto principal estaba libre de toda sospecha, por lo que el lector ni siquiera consideró necesario examinarlo²⁴². Las tachaduras sugeridas se refieren, en realidad, a los pasajes introductorios del libro y, en ningún caso, al texto traducido.

²⁴¹ En el caso de que se tratara de una obra importada, las dificultades aumentaban por la imposibilidad de realizar cambios en ediciones ya impresas, aunque, como se explica en páginas subsiguientes, es posible encontrar excepciones.

²⁴² Se debe recordar que, poco tiempo después, y a través de una Orden de 25 de marzo de 1944 (publicada en el BOE 07-IV-1944), se libera de censura previa, entre otras, a las obras literarias españolas anteriores a 1800. Los datos apuntan a que se seguía un criterio similar en lo que tiene que ver con las obras en inglés anteriores al siglo XIX.

Un segundo caso en que se utiliza el recurso de las tachaduras²⁴³ está relacionado con la obra de Rabindranath Tagore *La luna nueva*²⁴⁴, publicada por la editorial barcelonesa Lucero²⁴⁵. El problema principal que encuentra el lector reside, no ya tanto en el contenido de la obra, sino más bien en el público al que iba dirigida, ya que, en sus palabras, se trataba “de una serie de poemas en prosa dedicados por el autor a grandes y pequeños”. Después de una apreciación del valor literario de la obra, el censor concluye: “El canto VII lo he suprimido por plantear a la imaginación infantil un problema moralmente peligroso. LO DEMÁS PUEDE PUBLICARSE”. Al remitirnos al manuscrito mecanografiado no aparecen más marcas textuales que una cruz al comienzo de dicho canto indicando la obligación de suprimir el mismo. Con respecto al contenido, el “problema moralmente peligroso” al que se refiere el censor se trata de la respuesta de una madre a la pregunta de su hijo: “¿De dónde venía yo cuando tú me encontraste?”.

En junio de 1968 se presenta una antología de Walt Whitman titulada sencillamente *Poemas* y publicada por la editorial valenciana Prometeo²⁴⁶. Se da la circunstancia de que esta misma traducción ya había sido autorizada sin problemas en 1947 en edición importada de la argentina Schapire. El motivo de las supresiones que se sugieren no es, como cabría esperar, la inclusión en la recopilación antológica de un poema de exaltación del norteamericano a la España de la I República; aunque el censor apunta que sería susceptible de eliminarse, éste se mantiene intacto al considerarlo irrelevante “por su innegable superación como pura progresión histórica”. Así, como en el caso de la obra de Milton que ya hemos comentado, las tachaduras no aparecen en el texto principal, sino en la introducción. Más en concreto, el fragmento suprimido tiene que ver con unos versos del traductor, Armando Vasseur, sobre la pobreza de la literatura en lengua española, que no cayó en gracia al lector encargado de evaluar la

²⁴³ Expediente 494-42.

²⁴⁴ Tanto en la solicitud de consulta previa de la editorial como en el expediente de censura, el nombre que recibe la obra es *De la india lejana. Los cantos a la luna naciente*. Este cambio no constituye un hecho aislado, ya que, según se desprende del examen de otras fuentes, tales modificaciones del título con el paso a la imprenta se producían con relativa frecuencia.

²⁴⁵ La edición “aparece sin el permiso de los traductores” (Naharro-Calderón 1994: 228), que no son otros que Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, cuyos nombres se obvian por completo. La publicación de ediciones piratas del matrimonio exiliado sería práctica habitual durante los primeros años de la posguerra por la prohibición que había impuesto el régimen sobre su obra hasta que se aclarara su postura con respecto a la nueva situación política en España. En 1941 se levantaría la prohibición para las traducciones de Tagore y en 1942 empezaría a publicarse en España las obras de Jiménez (ibíd.: 199, 238, 239).

²⁴⁶ Expediente 8047-47.

obra²⁴⁷. La publicación del libro tiene lugar a lo largo de 1968, aun cuando el depósito no se hace efectivo hasta marzo del año siguiente. Desconocemos en este punto si la supresión indicada se llevó a cabo.

En el mismo año se tramita el expediente de *Poemas manzanas*²⁴⁸, de James Joyce, en traducción de José María Martín Triana para la colección “Visor de poesía”. Se trata, sin lugar a dudas, del caso más complejo de cuantos hemos encontrado por lo accidentado de su proceso de publicación²⁴⁹ y porque en él aparecen involucrados numerosos censores a lo largo de un período dilatado²⁵⁰. Habíamos señalado anteriormente la desventaja que suponía la edición de textos bilingües de cara a su sanción por parte de los censores. En este caso es interesante que, a pesar de tratarse de una edición de ese tipo, el manuscrito enviado contiene únicamente el texto traducido. La obra entra a consulta voluntaria el 30 de julio de 1969, y el primer lector emite su informe al día siguiente, en el que recomienda suprimir dos poemas, “El santo oficio” y “Gas de mechero”, “por su ataque claro, duro e irreverente contra la Iglesia católica”. En este tipo de casos se requería la intervención de un lector especialista, más en concreto, de uno eclesiástico²⁵¹. Un segundo lector, muy probablemente de ese estamento, con informe manuscrito fechado el 5 de agosto del mismo año, confirma que “hay que suprimir los dos poemas de las páginas 18 a la 23 por ser una injuria al Santo Oficio el primero y a los católicos de Irlanda el segundo”.

Esta decisión es remitida a la editorial, que, haciendo caso omiso de las supresiones recomendadas, procede a la rescritura y envío de un nuevo texto para su examen. El 11 de septiembre un nuevo lector estima que “debe mantenerse lo tachado, pues lo que han hecho es sustituir algunas palabras por otras similares, [...] [lo que] no

²⁴⁷ Las palabras tachadas, que se refieren al influjo positivo del poeta norteamericano sobre las letras en español son, en concreto, éstas: “¡Bendita sea la tempestad de su arte, si logra airear la atmósfera literaria hispanoamericana, tan recargada de emanaciones gallináceas!”.

²⁴⁸ Expediente 7672-69.

²⁴⁹ La salida del poemario de Joyce sufriría retrasos, no sólo por mor de los avatares censorios, sino también por problemas motivados por “las deficiencias de la traducción contratada”, teniendo la editorial Visor que “recurrir a otra, ésta realizada por el escritor cubano José Martín Triana” (Quiñonero 1970: 12).

²⁵⁰ Las distinciones entre los diferentes lectores no resultan evidentes por la proclividad de éstos, por razones obvias, a mantenerse en el anonimato. No obstante, es posible distinguirlos por medio del número que se le asigna en los expedientes a cada uno. En casos en los que aparecen diferentes lectores en un mismo informe, tal y como ocurre en éste, se puede confirmar tal extremo comparando las firmas y caligrafía de cada uno de ellos.

²⁵¹ Montejo Gurruchaga (2007b: 29) explica: “Cuando se consideraba que un libro atacaba el sistema institucional implantado por el franquismo, sus principios ideológicos, la religión como institución o jerarquía, o atentaba contra la moral del implantado integrista católico, abandonaba los cauces habituales y pasaba a un lector especialista”.

altera el contenido de los poemas de ataque a la Religión Católica”. Finalmente el texto es calificado cuatro días después como “autorizable” tras la intervención de un nuevo lector, quien recalca que “Al cambiar las palabras que hacen referencia a las instituciones eclesásticas, el poema ya no tiene tono irrespetuoso para la Iglesia. Por otra parte, el poema es tan enigmático que resulta difícil adivinar lo que el poeta quiere decir”. Finalmente, esta opinión es refrendada por un último lector, el quinto que aparece en el informe, quien escribe el siguiente comentario con fecha de 16 de septiembre de 1969:

Me parece una barbaridad la decisión tomada por el editor: adulterar el sentido de los versos de James Joyce para "suavizarlos". Pero allá él. Tal como quedan ahora, siguen siendo diáfanos para los conocedores de la obra, la vida y las ideas del gran irlandés; para los demás seguirán siendo incomprensibles.

Al lado de este comentario aparece una aclaración al margen del segundo censor que lee: "La alteración del texto de Joyce no ha sido aconsejada. Es decisión del editor y traductor, que conste". El depósito se tramita en noviembre de 1970, publicándose ese mismo año la obra con supresiones. Tras revisar el volumen impreso, llegamos a la conclusión de que las modificaciones sugeridas por los lectores han desaparecido y se han restituido prácticamente todos los términos que aparecían en el manuscrito original enviado a censura²⁵². En junio de 1973 entra a consulta voluntaria una nueva edición de la obra, cuyo depósito se autoriza, permaneciendo su contenido inalterado con respecto a la anterior.

Los últimos dos casos de tachaduras coinciden tanto en fecha de presentación a consulta como en temática. Se trata de sendas antologías de la *beat generation* editadas por “Selecciones de poesía universal” y “Visor de poesía” respectivamente²⁵³. La primera de éstas, *Antología de la “Beat Generation”*, publicada por Plaza & Janés, es la primera en enviarse a censura, tramitándose su entrada el 14 de marzo de 1970. La traducción, en presentación bilingüe, está realizada por el poeta

²⁵² Un procedimiento rutinario de los censores a la hora de emitir un informe es comprobar los expedientes de ediciones anteriores de una misma obra o, en ausencia de éstos, de cualquier otra del mismo autor. Una vez que un libro quedaba aprobado era inusual que sufriera agravios por parte de las autoridades censorias, por lo que algunos editores pudieran haberse valido de esa circunstancia para introducir modificaciones en el texto que pasaran inadvertidas o para, simplemente, llevar la obra directamente a depósito sin tener que recurrir a la consulta voluntaria.

²⁵³ Expedientes 1445-70 y 5687-70.

Marcos-Ricardo Barnatán, quien hace también las veces de antólogo. El censor comenta en su informe:

es preciso señalar la inconveniencia de publicar gran parte de los poemas contenidos en la antología. Debe[...] suprimirse [un poema][...] por sus implicaciones políticas procastristas; [y varios otros][...] por contener numerosos pasajes obscenos, irreverentes, etc., que aparecen marcados.

Concluye el lector que “La obra solamente es publicable con las supresiones precitadas”. El libro aparece en el mercado en el mismo año tras la eliminación de esos fragmentos. Aparecen en el Catálogo otras dos ediciones de la misma obra, una autorizada en 1972 y otra depositada en 1977, ambas de composición textual prácticamente idéntica a la publicada en 1970.

La segunda de estas antologías, *Poesía Beat*, editada en “Visor de poesía”, se presenta el 4 de julio del 1970. El lector apunta “a situaciones muy variadas en las que hay muy frecuentes alusiones a: 1- Drogas y su mundo. [...] 2- Sexo, a veces confusamente mezclado con religión [...]. 3- Comunismo [...]”. Al final de su informe estima que la obra puede autorizarse, “aunque convendría introducir tachaduras”. Un segundo lector refuerza esta idea proponiendo supresiones en varias páginas. Al final del informe se aconseja en otra nota la realización de gran parte de las supresiones indicadas. La editorial parece no tomar en cuenta esta propuesta y suspende la publicación de la antología.

En abril de 1977 se vuelve a presentar la obra²⁵⁴, esta vez para su depósito. La actitud del nuevo censor es necesariamente muy distinta, en consonancia con el año en que se edita la antología, aunque todavía se nota cierto poso de resistencia en lo que tiene que ver con determinados temas. Así, indica que “En ocasiones abundan las palabras que antaño se consideraban ‘malsonantes’” y, aunque estima que, si estuviera en su mano, prohibiría “cualquier frase elogiosa sobre las drogas”, en este caso considera que “en realidad [se] desprestigia a la droga”. La obra se publica en el mismo año sin incidencias.

²⁵⁴ Expediente 5327-77.

Precede a estas dos antologías en el tiempo otra de la colección “El bardo” que entra en censura en septiembre de 1969²⁵⁵. El texto presentado está en inglés, y en el informe se pide una traducción, cuya entrada se registra el 11 de noviembre de ese mismo año, y para la cual no se ha encontrado expediente. Se da la circunstancia de que tanto la antóloga, Margaret Randall, como el traductor, Jerónimo-Pablo González Martín, son los mismos que realizan la edición de “Visor”, y el título se corresponde palabra por palabra con la antología publicada en esta última. Por otra parte, no se tiene constancia de que se haya publicado esa edición en la colección barcelonesa, por lo que es posible que ese mismo texto se *trasplantara* a “Visor” en el transcurso de unos meses.

“Suspensiones/Denegaciones”

Esta calificación se reservaba para aquellas obras que chocaban frontalmente contra los principios o instituciones vinculados al régimen y que no podían enmendarse mediante supresiones de determinados pasajes. Implicaba la prohibición de publicar la obra en España o de importarla. Con respecto a las importaciones, por norma general, los únicos dictámenes que cabían por parte de los censores eran, o bien el permiso para importar la obra o la denegación del mismo. Esto se debe a que los importadores no contaban con la posibilidad de alterar el material impreso por medio de supresiones o cambios en el texto. Existía, no obstante, una excepción a esa norma, puesto que en el caso de que la editorial importadora contara con una filial en Latinoamérica se podía encargarse una edición en que constaran las modificaciones pertinentes para su importación a España. Durante todo el período se registran los dos casos siguientes con esta calificación:

Tabla 13. Obras estrictamente poéticas denegadas

Título	Autor	Traductor	Editorial	Año
<i>Sonetos</i>	W. Shakespeare	Angelina Damians de Bulart	Montaner y Simón (Barcelona)	1942
<i>Canto a mí mismo</i>	W. Whitman	León Felipe	Losada (Buenos Aires)	1948

²⁵⁵ Expediente 7048-69.

En noviembre de 1942 se suspende la publicación de los *Sonetos* de Shakespeare, traducidos por Angelina Damians de Bulart y editados por Montaner y Simón en presentación bilingüe²⁵⁶. Pese a que se deniega la obra, el censor sugiere una autorización posterior “en edición especial para eruditos”. El editor, ante esta tesitura, propone en mayo del año siguiente hacer una edición limitada de unos 300 ejemplares. El texto es autorizado con esas condiciones y se publica en 1944. La mayor traba para la edición en este caso reside, claramente, en la tirada proyectada de 2.500 ejemplares que había solicitado el editor en primera instancia. La necesidad de conjugar la publicación de ciertos autores de prestigio internacional para dar una imagen más liberal del régimen con las restricciones a la libre circulación de presupuestos contrarios a su ideario hizo que se desarrollaran durante estos años varios mecanismos para limitar el acceso del público a esas obras. Los tres principales en ese sentido, sobre todo durante los primeros años de posguerra, fueron las ediciones de lujo, las de tirada limitada y las restringidas a una élite intelectual, que en ocasiones se daban de forma simultánea.

El segundo y último caso en que aparece esta calificación se corresponde con una petición de importación de Joaquín de Oteyza García de una traducción del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman²⁵⁷. La obra, editada por la argentina Losada, se presenta a censura en 1948. No aparece informe del censor, por lo que resulta difícil precisar las razones de la denegación. Aunque acompaña al expediente una copia de la obra, ésta tampoco presenta ningún tipo de marca textual. Existe la posibilidad, si bien no deja de ser una explicación tentativa, de que el motivo de la suspensión sea el traductor, que no es otro que el poeta español exiliado León Felipe. De hecho, aunque la obra de Whitman se publica en años posteriores como parte de diferentes traducciones de *Hojas de hierba*, la versión de León Felipe no reaparece en edición española hasta 1981, fecha en que se lanza al mercado a través de “Visor de poesía”. Un dato interesante tiene que ver con los registros de obras encontradas en los catálogos de las BPE, entre los que se advierte la presencia de varias ediciones de la versión de León Felipe, la primera de éstas de 1941, que pasaron a formar parte de los fondos de las bibliotecas españolas. Sería interesante conocer la fecha de entrada de estas obras en las diferentes bibliotecas para conocer si en éstas se guardaban obras que estaban al margen de la prohibición de la censura oficial.

²⁵⁶ Expediente 823-42.

²⁵⁷ Expediente 1580-48.

“Silencio/Reparos”

El silencio administrativo aparece en la última etapa del franquismo como una figura legal que se introduce a modo de exención de responsabilidad para los censores en el caso de que se llegara a publicar una obra que no comulgara con los principios del régimen o que fuera incluso objeto de denuncia ante los Tribunales del Orden Público (Abellán 2007c: 10). Abellán (2007a: 5) explica que “El empleo del ‘silencio’ podía haber sido el único asidero legal para poner en práctica una política de liberalización. En cambio, sólo parece haber servido para intimidar”, al tiempo que estima que éste aumenta de forma paulatina, desde el 0,7% del total en la época de Fraga hasta el 5,5 en la etapa final. Junto al silencio, durante los últimos años del régimen también se van dando con mayor frecuencia otras calificaciones que se presentan al margen de la legislación vigente, tales como las autorizaciones con reparos o las denuncias sin secuestro previo (ibíd.: 6). A continuación se presentan las obras del Catálogo que reciben estas calificaciones:

Tabla 14. Obras estrictamente poéticas con silencio o reparos

Título	Autor	Traductor(es)	Editorial	Año
<i>Poemas escogidos</i>	Leonard Cohen	Jorge Ferrer-Vidal	Plaza & Janés (Barcelona)	1972
<i>Aullido</i>	Allen Ginsberg	Sebastián Martínez, Jaime Rosal y Luis Vigil	Producciones Editoriales	1976

En 1972 se presenta para depósito una antología de Leonard Cohen con el título *Poemas escogidos* y publicada dentro de la colección “Selecciones de poesía universal”. Se trata de la primera obra de poesía del autor canadiense publicada en España. El lector advierte en el libro la presencia de "algo de sexo [...]y] dos alusiones militares”, pero estima que “todo esto no tiene gran importancia, sobre todo tratándose de un depósito”. A pesar de que el censor determina que el texto es autorizable, como en el caso de Joyce, aparecen alusiones a la religión, por lo que señala de forma explícita que “debe ser revisado por un asesor religioso”. Este asesor explica en su informe que, a pesar de encontrarse con "expresiones irreverentes” en el texto, debido al “lenguaje retorcido e incoherente del autor es difícil establecer que se trate de verdadero escarnio o burla contra Dios [...] y no simplemente de expresiones atrevidas o irreverentes”, por lo que confirma que el depósito se puede autorizar. El expediente se resuelve con un silencio administrativo ante una posibilidad real de denuncia vinculada con las objeciones vertidas por ambos lectores.

La última obra de este grupo está relacionada con el expediente de *Aullido*, de Allen Ginsberg, publicada en 1976²⁵⁸. El censor nota en el texto del poeta *beat* “falta de respeto e irreverencia religiosa [...], obscenidad [...]y] exaltación de la homosexualidad [...]”, elementos que aparecen marcados convenientemente en el volumen presentado a censura. El depósito se autoriza con *reparos* debido a que estos “aspectos [...] pudieran ser materia de posible denuncia”.

“Otros”

En este apartado se da cuenta de aquellas calificaciones que no encajan en ninguno de los anteriores. En ese sentido, aparecen en el Catálogo los siguientes registros:

Tabla 15. Obras estrictamente poéticas con otro tipo de calificaciones

Título	Autor	Traductor	Editorial	Calificación	Año
<i>Poema de Don Juan</i>	Lord Byron	Antonio Espina	Mediterráneo (Madrid)	Autorizada con autocensura explícita	1944
<i>Cuentos de Canterbury</i>	G. Chaucer	Juan G. de Luaces	Iberia (Barcelona)	Autoriz. con carácter de obra tolerada	1946
<i>Autoantología</i>	W.H. Auden		Barral Editores (Barcelona)	Petición de texto traducido	1970

El primer caso tiene que ver con una traducción de 1943 del *Don Juan* de Byron presentada a censura por la editorial madrileña Mediterráneo²⁵⁹. En el informe relativo al poema se estima “que se puede autorizar la publicación por ser traducción bien hecha de una obra conocida”. Lo que resulta sorprendente es el siguiente comentario que se hace aparte con distintas observaciones: “están suprimidas aquellas partes del poema que podrían chocar al público español”. Es innegable la existencia de una censura previa a la oficial realizada desde las empresas editoriales (Gurruchaga 1998: 9). Los intereses económicos de las mismas primaban sobre la integridad del texto, por lo que no resultaba insólito el que una obra se cercenara para garantizar, o al menos aumentar, la probabilidad de publicación. Lo que no parece baladí, es el hecho de que los censores estuvieran advertidos de antemano, como así parece, de esa situación.

²⁵⁸ Expediente 3597-76.

²⁵⁹ Expediente 8561-43.

En 1946 la editorial barcelonesa Iberia edita una versión del traductor Juan G. de Luaces de los *Cuentos de Canterbury*²⁶⁰. Como ya señala el primer lector, "la contraportada advierte ser 'obra para personas mayores que tengan la debida formación moral'". Del contenido del libro apunta, entre otras cosas, que "la sátira contra vicios de las órdenes religiosas y el tema de la lujuria, afloran por doquier". Se indica también el detalle importante de que "Es obra clásica de la literatura inglesa en sus comienzos". El segundo lector refuerza esta idea:

predominan[...] los [cuentos] que relatan vicios del clero de entonces. Hay en ellos descripciones muy realistas, que rozan a veces lo obsceno. Por tratarse de una obra clásica de la literatura inglesa, ya muy conocida en múltiples ediciones, creo que pudiera tolerarse.

Esta última idea es clave para entender la publicación sistemática de una inmensa mayoría de traducciones de poesía en inglés, dado el carácter clásico de buena parte de los autores que se editan, especialmente durante la primera parte del período. La obra es finalmente autorizada y publicada en ese mismo año, pero con carácter de *tolerada*, lo que implicaba, según se indica en la disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular de 1 de junio de 1945²⁶¹ que hemos señalado con anterioridad, que "sólo se [podría][...] hacer publicidad [del libro] mediante su inclusión en catálogos", quedando prohibida su "exhibición [...] en escaparates de librerías, vitrinas y demás lugares de exposición y publicidad de los libros" (art. 1).

Para concluir, en 1970 Barral Editores realiza petición de consulta previa para un texto de W.H. Auden que lleva el título de *Autoantología*²⁶². Se trata en este caso de un original en inglés, situación que se daba con bastante frecuencia, ya que acometer el pago de una traducción que podría terminar siendo denegada por los censores resultaba un desembolso tan costoso como inútil (Moret 2002: 300). Para no tener que verse en esa tesitura, los editores remitían en ocasiones el texto original. No obstante, el que no se observara nada reprochable en el texto en inglés no eximía a la traducción de pasar un nuevo trámite de censura. El informe, teñido de crítica literaria²⁶³, como tantos otros de obras del mismo tipo, concluye con la necesidad de

²⁶⁰ Expediente 3618-46. Aunque la autoría de la traducción se atribuye en el volumen a Luaces, se trata de un "plagio descarado" (Santoyo 2002-2003: 130).

²⁶¹ BOE 29-VI-1945.

²⁶² Expediente 11799-70.

²⁶³ Entre otras cuestiones, el censor vierte la siguiente valoración con respecto a la obra del poeta inglés: "En mi opinión se trata de poesía de alambique; exhibición de conocimientos humanísticos, históricos, y de otros ramos, mezclados y traídos a cuento a veces no muy felizmente. No es una poesía que brota de la

enviar el texto traducido antes de emitir un dictamen definitivo, ya que “a algunas ideas es difícil cogerles su pleno sentido por ser expresadas en verso, de las cuales pienso que encierran bastante ironía a veces blasfema”. La autorización queda, pues, pendiente de una nueva consulta que no parece haberse producido, ya que no se tiene constancia ni de la publicación de esa traducción ni de que llegara la misma a censura.

4.2.14.2. Otras obras

El gráfico que aparece a continuación, obtenido a partir del dato sobre la calificación de las demás obras contenidas en el Catálogo TRACEpi (1939-1983), presenta la siguiente coyuntura:

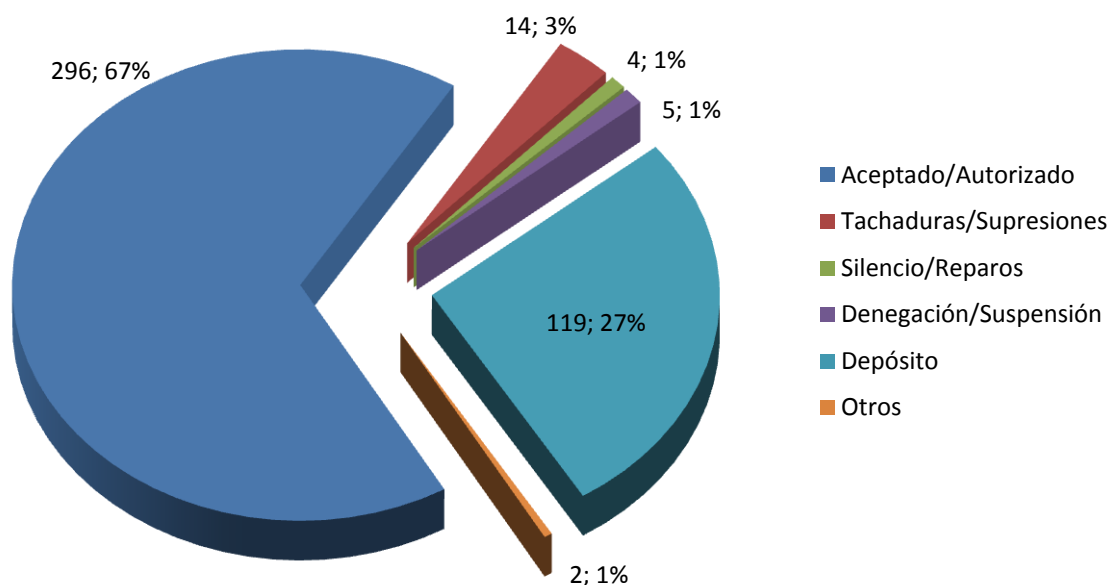


Figura 26. Calificaciones de censura en otras obras

Las cifras son muy similares a las ya registradas para los textos estrictamente poéticos, tan solo con un ligero aumento en el número de tachaduras. En total, el porcentaje de obras sin incidencias se sitúa en un 94%. En este sentido, aparece una nueva calificación, “publicable”, que se da en dos registros, ambos de mayo de 1966, por lo que probablemente sea una cuestión asociada a un censor o período concretos. La siguiente figura muestra el tipo textual de aquellas obras que tuvieron algún problema o

inspiración". Existe en no pocos censores la proclividad manifiesta a cierta forma de crítica literaria (Montejo Gurruchaga 2007b: 16) y de traducción a la hora de elaborar sus informes, algo que se pone especialmente de relieve si se examinan los expedientes de obras de poesía. Aunque, como ya se ha apuntado, el de la calidad literaria, especialmente en conjunción con el racionamiento del papel, constituía un criterio recurrente durante los primeros años de posguerra para justificar las denegaciones de libros alejados del ideario del régimen, un buen puñado de censores hará que se mantenga esta tendencia a lo largo de todo el período.

circunstancia especial relacionados con la acción censoria, las cuales analizaremos a continuación:

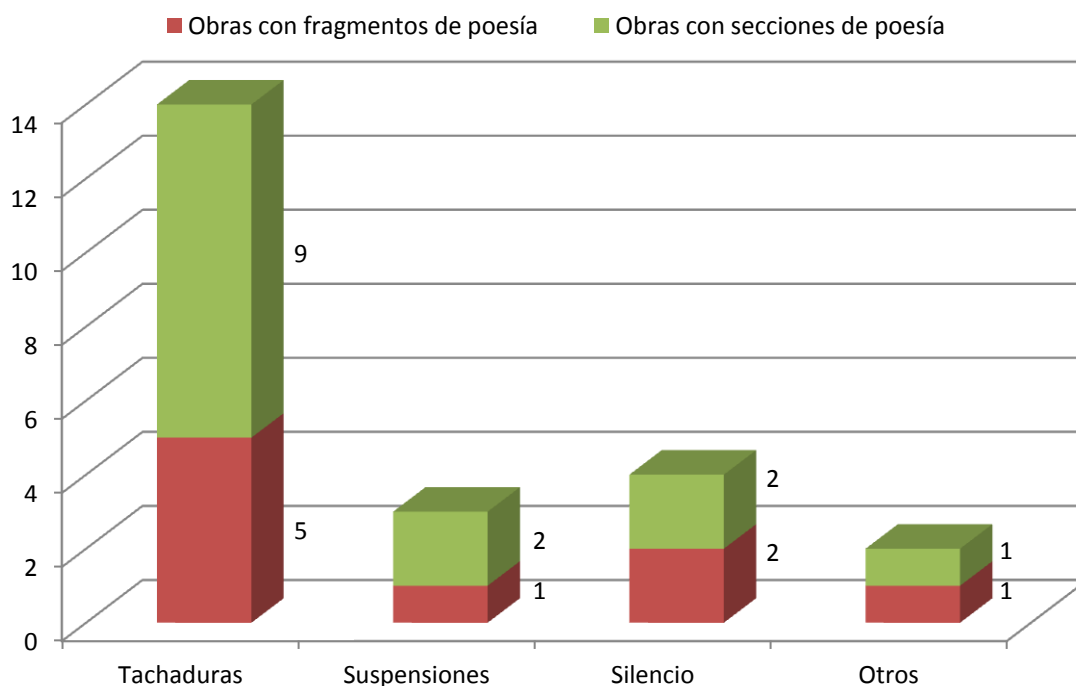


Figura 27. Otras obras con incidencias censorias ordenadas por tipo textual

“Tachaduras/Supresiones”

De los 14 casos de tachaduras localizados, 5 tienen que ver con obras de narrativa en prosa con fragmentos de poesía, y 9 con volúmenes que presentan secciones de poesía junto con otras de distintos tipos de texto, más en concreto, 3 con textos de ensayo, 4 con narrativa y 2 volúmenes de obras completas. De todas estas obras, apenas 3 apuntan a algún problema censorio relacionado con la poesía.

Tabla 16. Obras no estrictamente poéticas con tachaduras

Título	Autor	Traductor	Editorial	Año
<i>Obras escogidas</i>	Walt Whitman	Concha Zardoya	Aguilar (Madrid)	1946
<i>Nuevos cuentos de las colinas</i>	Rudyard Kipling	Juan G. de Luaces	José Janés (Barcelona)	1949
<i>Sahdana o la vía espiritual (seguido de los poemas de Kabir)</i>	R. Tagore	Emilio Gascó Contell	Afrodisio Aguado (Madrid)	1956

Cronológicamente, la primera de ellas es un volumen de 1946 que contiene un estudio de la vida de Walt Whitman junto con una selección de poemas del autor norteamericano bajo el título *Obras escogidas*²⁶⁴. El censor señala la necesidad de realizar supresiones en numerosos poemas al estimar que la obra ataca a la moral, con lo

²⁶⁴ Expediente 63-46.

que concluye: “Considerando que es un libro que pocos han de leer por su aburrimiento y la estupidez de muchas de sus poesías, creo que no podrá hacer mucho daño y podrá tolerarse en una edición de lujo y suprimiendo lo indicado [...]”. El libro se publica en ese mismo año, y en 1960 y 1967 aparecen reediciones de la misma, aunque desconocemos si se restituyeron en éstas los pasajes eliminados.

Se introducen también tachaduras en los *Nuevos cuentos de las colinas* de Rudyard Kipling en edición de 1949 de Janés²⁶⁵, entre ellas la de un poema titulado “Canción de la barca de guerra”. Una vez realizadas y autorizadas las supresiones, la obra es publicada en ese mismo año. Se incluyen en el Catálogo tres ediciones posteriores de la misma traducción publicadas en otras editoriales, dos de ellas autorizadas y otra sin expediente, que convendría examinar a fin de comprobar si se mantuvieron esos cambios. La última obra en cuestión, cuyo expediente se tramita en 1956, se trata de una traducción de varias cartas de Rabindranath Tagore acompañadas de una antología poética bajo el título general de *Sahdana o la vía espiritual (seguido de los poemas de Kabir)*²⁶⁶. La obra pasa la censura íntegra salvo por tres estrofas del poema “El Hijo del Hombre”, relacionado con Jesucristo, y se publica a lo largo del mismo año.

“Suspensiones/Denegaciones”

En cuanto a las suspensiones, éstas se producen en dos obras con fragmentos de poesía, una de narrativa y otra de ensayo, y otras dos con secciones de poesía. Precisamente es en estas dos últimas en las que parece haber surgido algún problema derivado de la inclusión de textos poéticos.

Tabla 17. Obras no estrictamente poéticas denegadas

Título	Autor	Traductor	Editorial	Año
<i>Obra</i>	William Blake	Cristóbal Serra	Juan Pons y Martorell (Palma de Mallorca)	1951
<i>De profundis. La balada de la cárcel de Reading</i>	Oscar Wilde	Ricardo Baeza	Emecé (Buenos Aires)	1951

La primera de ellas es una antología de la obra de William Blake del año 1951²⁶⁷. En el informe se denuncia la existencia de pasajes “francamente inmorales y

²⁶⁵ Expediente 681-49.

²⁶⁶ Expediente 4776-56.

²⁶⁷ Expediente 5119-51.

blasfemos”, por lo que se considera que “el libro no puede autorizarse ni a título de curiosidad literaria”. Concluye el lector que el texto “Debe pasar a Censura Ecclesiastica”, al tiempo que estima que “sería necesario revisar cuidadosamente el texto y su publicación tendría que ser en edición tipo bibliófilo²⁶⁸ con difusión muy limitada, pues el punto de vista religioso es muy frecuentemente atacado”. El otro texto es un volumen de 1951 titulado *De profundis. La balada de la cárcel de Reading*, en el que se editan esas dos obras de Oscar Wilde, la primera una epístola y la segunda un poema. Dado que ambas habían sido suspendidas en ediciones anteriores, la primera en 1950 y la segunda en 1948, se deniega la importación del libro de la bonaerense Emecé. Es importante señalar que las ediciones suspendidas de *La balada de la cárcel de Reading* eran traducciones al catalán, mientras que ya se había autorizado anteriormente la publicación de una traducción de la obra en español, editada en Espasa-Calpe, que se reeditaría en varias ocasiones.

“Silencio”

De las cuatro obras a las que se les aplicó el silencio administrativo, en dos de los casos esta calificación se debe, al menos en cierta medida, a la parte poética. Ambos corresponden al mismo autor, Bob Dylan, y tienen que ver con las obras *Los caminos de Bob Dylan*, un estudio de su carrera a través de las letras de sus canciones publicado en 1973, y *Escritos, canciones y dibujos. Tomo I*, editada en 1975²⁶⁹. En ambos informes se considera apropiado el uso del *silencio* debido al estilo comprometido del cantautor, que no supone un peligro tan grave como para aconsejar otra calificación.

Tabla 18. Obras no estrictamente poéticas con silencio o reparos

Título	Autor	Traductor(es)	Editorial	Año
<i>Los caminos de Bob Dylan</i>	Bob Dylan	Antonio Beneyto	Sígueme (Salamanca)	1973
<i>Escritos, canciones y dibujos. Tomo I</i>	Bob Dylan	Carlos Álvarez	Ricardo Aguilera (Madrid)	1975

²⁶⁸ Con respecto a este tipo de libros Masid Valiñas (2005: 9) indica que “experimentó un desarrollo inusual en el panorama español durante las décadas de 1940 y 1950”, siendo “un género que hasta entonces había tenido escasos seguidores en la práctica editorial española”. No obstante, no se puede señalar una correlación entre la proliferación de estas ediciones y la actividad censoria, ya que se trata simplemente de una moda, adoptada, en buena parte, por influencia del modelo editorial francés, y en la que tenían cabida todo tipo de autores y obras (Masid Valiñas 2005).

²⁶⁹ Expedientes 1042-73 y 694-75.

“Otros”

Señalar por último que en el apartado de otras calificaciones apenas aparecen dos textos, uno narrativo con fragmentos de poesía de Rudyard Kipling²⁷⁰, titulado de forma tentativa *La luz que falló*²⁷¹, para el que se autoriza la traducción, y otro en el que se mezcla el teatro con la poesía, *El rey Lear y Pequeños poemas*, de William Shakespeare. En este último caso²⁷² se autoriza la obra, pero restringiendo la publicación de la misma a 1.000 ejemplares de los 2.000 que solicitaba el peticionario.

Tabla 19. Obras no estrictamente poéticas con otro tipo de calificaciones

Título	Autor	Traductor	Editorial	Calificación	Año
<i>El rey Lear y Pequeños poemas</i>	W. Shakespeare	Luis Astrana Marín	Espasa Calpe (Madrid)	Autorizada con tirada reducida	1939
<i>La luz que falló</i>	Rudyard Kipling		La Nave (Madrid)	Autorizada traducción	1943

Aunque es imperativo el análisis comparativo de los textos para comprender todos los factores que entraban en juego en la censura de este tipo de textos y que explican la escasa incidencia de ésta, el análisis de los informes de esas obras nos permite aislar varias pautas que merece la pena explorar en mayor profundidad a través del análisis textual:

1) No se ponían demasiadas trabas a las obras clásicas, a la sazón, las más frecuentes. El prestigio de determinados autores y obras pesaba más que las reticencias que pudieran tener los censores. 2) Relacionado con el punto anterior, la mayor problemática viene asociada a obras contemporáneas o a los paratextos producidos durante aquellos años. La distancia geográfica de este tipo de textos, unida en la mayoría de los casos a la temporal, parece ser una ventaja frente a la actualidad y contexto de la poesía social producida en España, si bien habría que contrastar esta última afirmación con datos. 3) El lenguaje poético resultaba desconcertante en ocasiones para los lectores, lo cual parece que confería a este tipo de textos un mayor margen de maniobrabilidad con respecto a la censura. 4) Las tiradas ya de por sí reducidas y la escasa probabilidad de que un libro de poesía se volviera a editar, restringiéndose de forma natural el público potencial de este tipo de obras, hacía que fueran relativamente inocuas, por lo que su aprobación no resultaba tan problemática

²⁷⁰ Expediente 1814-43.

²⁷¹ El nombre del volumen publicado cambiaría a *Entre tinieblas*.

²⁷² Expediente 612-39.

como la de otras que se publicaban de forma masiva. En caso de que se viera necesario, durante los primeros años del período, siempre se podía recurrir a autorizar ediciones con un número de ejemplares aún más reducido. 5) Las tachaduras son el mecanismo de *depuración* textual más frecuente. De los cuatro registros denegados, en uno de los casos se revoca la denegación y en otro la obra se publica en otras ediciones autorizadas poco tiempo después; los otros dos están relacionados con obras importadas, en las que no es posible efectuar modificaciones. 6) La edición bilingüe podría suponer una desventaja de cara a las expectativas de que un texto pase indemne el trámite censorio. 7) Las obras con fragmentos o secciones de poesía tampoco sufren demasiados atropellos. De los 24 registros de obras con calificaciones distintas a la autorización simple (un 5,46% del total), sólo hay textos poéticos implicados en 9 de los casos (apenas un 2,04%). Casi todos éstos se corresponden con obras con secciones de poesía, lo que se aprecia totalmente lógico debido a que la extensión de las partes poéticas en este tipo de obras es mucho mayor que en las que incorporan fragmentos.

4.2.15. “LENGUA META”

El análisis del panorama de la poesía en España en sus traducciones del inglés no quedaría completo sin prestar atención a los datos relativos a las versiones realizadas en otras lenguas del territorio español. Con respecto a los idiomas regionales, Abellán (2007d: 5) declara que “En la práctica lo que ocurrió es que estuvieron prohibidos”. No obstante, nuestros datos arrojan una visión un tanto diferente de las cosas:

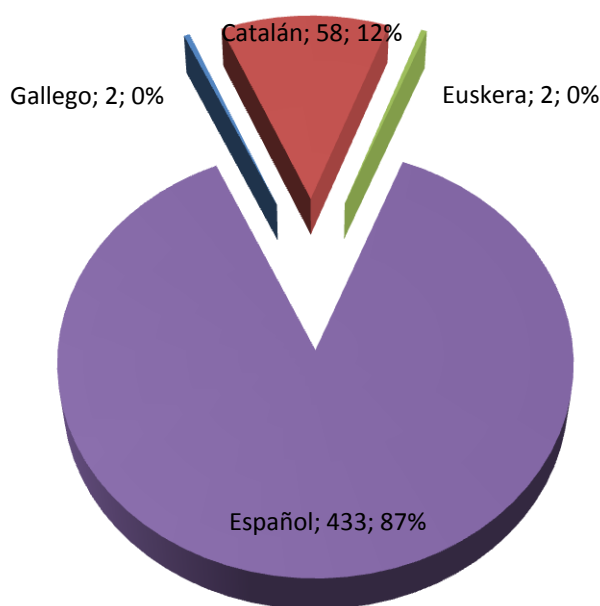


Figura 28. Número de obras estrictamente poéticas ordenadas por lengua meta

Si bien las traducciones de poesía en inglés tanto al gallego como al euskera brillan por su ausencia, las realizadas en lengua catalana tienen una representación en el mercado nada desdeñable, un 12%. No deben sorprendernos estas cifras teniendo en cuenta que los centros neurálgicos de la edición en España estaban localizados en Madrid y Barcelona; si en el primero el interés por la publicación en otras lenguas diferentes a la española era nulo, en el segundo la atención se centraba en la lengua catalana.

Tampoco se puede afirmar con esto que la publicación en catalán no sufriera agravios, ya que los indicios apuntan en otra dirección. La realidad es que durante los primeros años de la posguerra se puede constatar una manifiesta aversión oficialista hacia las traducciones en catalán y, en general, hacia la publicación de obras en dicha lengua. Acompañando al expediente de censura correspondiente a una traducción al castellano de *El libro de la selva* de Rudyard Kipling²⁷³, aparece la correspondencia intercambiada por el poeta y traductor catalán Marià Manent y Juan Beneyto Pérez, por aquel entonces Jefe de Censura. En una carta de fecha 8 de mayo de 1948, Beneyto, contestando a una propuesta para reeditar una traducción de la citada obra de Kipling al catalán²⁷⁴, contesta literalmente a Manent: “consultado el caso con la Superioridad, [...] es criterio de esta Dirección, denegar la publicación de este tipo de obras en el idioma que usted desea”. De hecho, el propio Beneyto Pérez (2008: 8) confirma que la proscripción, establecida por medio de un oficio de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda fechada el 16 de marzo de 1939, alcanzó la totalidad “de los idiomas españoles no oficiales” en lo que se refería a su uso en obras literarias²⁷⁵. Posteriormente habría “un acuerdo de la Junta Política y una cierta inobservancia de éste –que era tajante– para las obras de creación, principalmente poesía” (ibídem).

Existe evidencia de que el criterio restrictivo de la Administración se modificaría en años posteriores, ya que la traducción de Manent se publicaría sin ningún tipo de cortapisas en 1951²⁷⁶. De todas las obras que aparecen en el Catálogo en esta lengua, sólo tres presentan problemas, y las tres con la calificación de *suspendida*. Se

²⁷³ Expediente 5273-44.

²⁷⁴ Remitimos en este punto al Anexo 2, en el que se reproducen ambas misivas en su integridad.

²⁷⁵ En dicho oficio se señalaba en concreto que “Los idiomas regionales deben prohibirse cuando no sirvan propiamente a un mayor ambiente o a una particular mayor esfera de divulgación de los principios del Movimiento y de la obra del Gobierno” (Beneyto Pérez 2008: 14).

²⁷⁶ Expediente 9715-51.

trata de dos traducciones del mismo año, 1947, de *The Ballad of Reading Gaol* de Oscar Wilde y otra del poema *Epipsyhidion* de Percy Bysshe Shelley, editada en 1954. No se ha encontrado expediente para ninguna de las obras, por lo que no se pueden precisar las razones de su denegación. Se publican varios libros de poesía en catalán en estos años, aunque muchos de ellos en edición bibliófilo, con tiradas muy reducidas y limitadas al traductor y su entorno cercano. No se registra cierta normalización en la relación de las traducciones en catalán con la censura hasta mediados de los cincuenta. En el gráfico que se muestra a continuación se compara el volumen de producción poética original en lengua catalana entre 1968-1978, período en que ya prácticamente se había recuperado la normalidad en materia de publicación, con el de las traducciones de poesía escrita en inglés y traducida al español y al catalán:

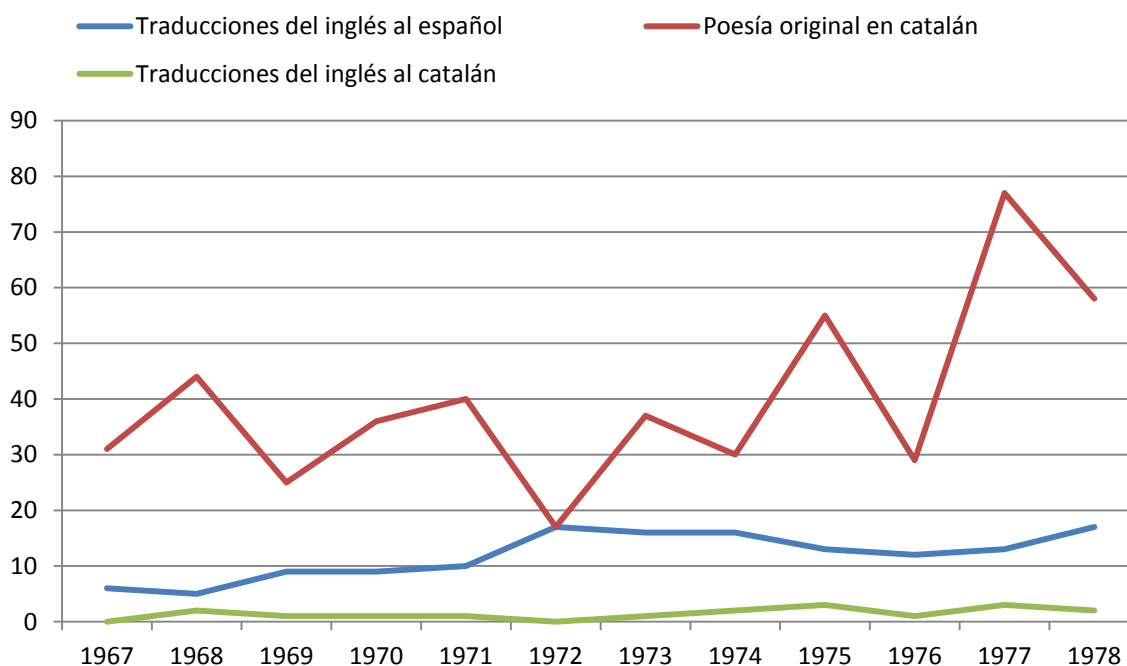


Figura 29. Publicación por año de textos poéticos originales en catalán y traducidos del inglés al catalán y al español (1967-1978)

Una comparación con los textos poéticos de creación original en catalán durante el período comprendido entre 1967 y 1978 pone de relieve el mayor empuje editorial que recibía la poesía escrita en esa lengua, especialmente teniendo en cuenta la minoría lingüística a la que ésta iba dirigida y la cantidad limitada de obras que se editaban en esta lengua (Moret 2002: 348). Por otra parte, hay que destacar que los textos traducidos del inglés al catalán pertenecen a autores también traducidos al castellano salvo por las excepciones de dos antologías de Anne Sexton y Archibald

MacLeish. Para concluir este apartado, cabe señalar que existen otros 22 registros de obras en catalán pertenecientes a otros tipos textuales, 10 con fragmentos de poesía, 11 con secciones de poesía y 1 de prosa poética, a los que hay que añadir 3 registros de narrativa en prosa con fragmentos de poesía traducidos al euskera. Ninguna de estas obras sufre atropello alguno por parte de los censores.

4.3. INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS ESTADÍSTICOS DEL CATÁLOGO TRACEPI (1939-1983)

El análisis tanto de los parámetros contextuales en los que se movían la traducción y edición de poesía durante el período meta como del Catálogo TRACEpi (1939-1983) nos ha permitido una aproximación inicial a las complejas interacciones que tenían lugar entre creadores, traductores, editores y censores y las premisas fundamentales por las que se regía el funcionamiento de la traducción y publicación de poesía escrita en inglés. Así, se desprenden del mismo las siguientes pautas:

1) En términos cuantitativos, el papel de los textos poéticos en la producción editorial de la España de la época es, en el mejor de los casos, absolutamente minoritario, afirmación que resulta particularmente cierta en el caso de la poesía traducida de la lengua inglesa. Este hecho está relacionado con la posición elitista que suele ocupar la escritura poética en las culturas meta, al menos en lo que tiene que ver con la tradición occidental²⁷⁷. A ese respecto, Gatzler (2001: 106) incluye a la poesía en un extremo, en el que sitúa a las que denomina “‘high’ or ‘canonized’ forms”, desplazando al otro extremo a las “‘low’ or ‘non-canonized’ forms”, representadas por géneros de mayor aceptación comercial como la literatura infantil o la ficción popular²⁷⁸. Dentro de esta coyuntura, se registra una mayor pujanza de la poesía escrita en español, debido en buena parte a su urgencia histórica, que hace que, dentro de la marginalidad de la escritura poética, sea prioritaria la publicación en esta lengua. Durante la primera parte del período meta no existe un mercado para la poesía inglesa traducida ni un esfuerzo editorial claro para crearlo, salvando excepciones honrosas como la colección madrileña “Adonais”.

2) El análisis de los autores más publicados pone de manifiesto la falta de disposición de los editores a correr riesgos económicos, en especial durante los primeros 30 años del período. La pauta durante esta época es la publicación de textos de autores clásicos o consagrados, perfectamente conocidos para el público prospectivo de esas

²⁷⁷ Cabe notar que esta misma distinción se puede efectuar dentro del propio género poético, puesto que Roberts (2000: 148) aclara que, aunque “the audience for the most ambitious and demanding poetry has always been small”, “Every age has its popular and its élitist poetry”.

²⁷⁸ Luján (2005: 51) explica en este sentido que “la decisión romántica de separar la poesía de la esfera social no es sólo producto caprichoso de un momento histórico, sino que refleja una constante y un carácter ineludible de la lírica, aunque no la caracteriza por completo”.

obras²⁷⁹, dejando de lado la edición de traducciones de poetas noveles o sin presencia previa en el mercado español. Así, escritores como Geoffrey Chaucer, John Milton, Lord Byron, Rabindranath Tagore, Walt Whitman, William Shakespeare o Edgar Allan Poe se convierten, con mucha diferencia sobre el resto, en los más populares durante esta época. Los dos países de los que provienen la mayoría de esos autores, Inglaterra y Estados Unidos, son precisamente los focos dominantes tanto por número de autores como de obras. El prestigio de los poetas que acabamos de mencionar hace que queden relegados a un segundo plano los pertenecientes a otras nacionalidades, e incluso algunos de esas mismas. Así, resulta asombroso el que desde el comienzo de la posguerra hasta la década de los setenta no se publicara ninguna traducción de la obra poética de autores como Samuel Beckett, John Donne, Samuel Taylor Coleridge, Gerard Manley Hopkins, James Joyce²⁸⁰ o Wallace Stevens, teniendo incluso que esperar la producción poética de W.H. Auden, D.H. Lawrence y William Carlos Williams hasta los ochenta.

3) Tras la Guerra Civil, muchas de las editoriales de mayor tradición tienen que cerrar sus puertas y dejar paso a nuevas empresas. Este relevo cristalizará de forma definitiva en el campo de la poesía traducida bien entrada la década de los sesenta, a partir de la cual se irá articulando un nuevo ecosistema editorial que se prolongará en buena medida hasta nuestros días. Nacen nuevas colecciones, como “Visor” o “Selecciones de poesía universal”, que dan un impulso decisivo a la edición de poesía traducida del inglés, hasta entonces de aparición esporádica, al tiempo que redefinen el formato en que ésta se publica y empiezan a apostar por nuevos creadores frente al conservadurismo traductor observado en iniciativas editoriales anteriores, sobre todo en las ajenas a las colecciones de poesía.

4) A partir de los últimos años de la década de los sesenta se produce un fenómeno, íntimamente ligado a sus principales promotoras, las colecciones de poesía, que Gallegos Rosillo (2001) aprecia como típicamente español y que cambia la forma en que los lectores han de enfrentarse al texto poético traducido del inglés: las ediciones

²⁷⁹ Esta circunstancia será especialmente cierta en el caso de las grandes editoriales, reticentes también en lo que respecta a la publicación en formato bilingüe (Pariante 1993: 13).

²⁸⁰ En el caso del irlandés, esa coyuntura también se extendió a su producción narrativa, por lo que, a comienzos de los setenta, “la necesidad de estas traducciones empezaba a ser angustiosa” (Santa Cecilia 1997: 271). Barnatán (1971: 27) coincide con esta valoración al comentar, al hilo de la publicación de una de las obras de Joyce en traducción española, que ésta “cumple con una necesidad urgente”.

bilingües. Aunque ya se habían publicado algunas en épocas anteriores, su expansión se hace manifiesta a lo largo de la última década (de 1974 a 1983), en la que llegan a representar el 43,5% del total de los textos poéticos editados en traducción del inglés. Dicha práctica se consolidará y generalizará durante esos años, convirtiéndose en una tendencia editorial que se extiende hasta la actualidad (Pariente 1993; Gallegos Rosillo 2001). El fuerte crecimiento de este tipo de ediciones puede venir sustentado por tres factores esenciales: el mayor contacto de la población española con la lengua inglesa²⁸¹, la mejora de las condiciones económicas, que habilitaba la producción de obras con un mayor número de páginas y el acceso del público a una oferta más variada de lecturas, y, por último, la apuesta arriesgada de un puñado de editores que consiguen crear un mercado hasta entonces virtualmente inexistente.

Cabe debatir sobre este punto si realmente no existía interés por la poesía traducida del inglés en el público lector o si, por el contrario, los editores aún no lo habían explotado. La gran expansión, al menos en términos relativos, de este tipo de obras a lo largo de la década de los setenta, hace que nos inclinemos por la segunda opción. De hecho, el éxito de colecciones de poesía como “Adonais” o, en especial, “Visor de poesía”, manifiesto en la longevidad de ambas, da fe de que la publicación de poesía, lejos de ser una empresa meramente altruista, en casos puntuales puede ser un negocio rentable e, incluso, lucrativo²⁸².

5) La lírica se consolida como el género poético más traducido. Este hecho discurre de forma paralela al de la creación poética contemporánea, en la que existe una identificación prácticamente total entre poesía y lírica (Myers & Simms 1985: 172). Las principales responsables de esta tendencia, nuevamente, son las colecciones de poesía, vehículo de publicación de la mayor parte de textos poéticos de este tipo. Si bien se traduce también bastante poesía narrativa, especialmente en las colecciones generales, en buena parte de los casos se produce un desplazamiento de género derivado de la traducción, cambiando sustancialmente la recepción de esas obras con respecto a la que

²⁸¹ Para el final del período, de hecho, el consumo de literatura anglófona se dispara por la pujanza del imperio cultural anglosajón y debido a que en España existía un “público que masivamente aprendía el inglés con fines específicos o profesionales” (Vega 2004: 564).

²⁸² En el particular de Visor, Martínez de Mingo (2001: 203) pone de manifiesto que la editorial “tiene muy claro cuál es su papel [...] y, dado su prestigio y la fidelidad de los lectores de poesía, su nicho está protegido, más bien blindado, y [...] es prácticamente imposible que ninguna piraña venga a invadirle el terreno. Sencillamente porque no les interesa el negocio ni ven forma de ampliar el número de lectores”.

se da en la cultura de partida. La norma en lo que tiene que ver con las obras de poesía narrativa o dramática consiste en marginar el elemento poético en favor de los rasgos narrativos y dramáticos. En el caso de la poesía narrativa, lo habitual es que se realice un trasvase de un texto de poesía narrativa a otro de narrativa en prosa. De hecho, es difícil encontrar obras narrativas traducidas en verso español y, cuando es así, se indica algunas veces esa circunstancia en los epitextos²⁸³.

6) Otra característica básica del texto poético en general, y también aplicable a las obras traducidas del inglés, es la gran cantidad de medios en que puede llegar a publicarse: revistas, poemarios, antologías, etc. A esta circunstancia hay que añadir el que el texto poético puede aparecer de forma independiente o junto con textos pertenecientes a otros géneros. Dicha heterogeneidad, aunque ha supuesto una dificultad añadida a la hora de analizar estas obras, permite estudiar aspectos relativos a la censura y a la traducción de los textos poéticos que merece la pena explorar, por cuanto no son observables en las obras estrictamente poéticas. Dentro de los textos no estrictamente poéticos, los dos tipos textuales más importantes que hemos analizado son el formado por obras que incorporan fragmentos de poesía dentro de un texto de otro género y el que tiene que ver con obras que incluyen secciones de poesía junto con textos de otro(s) tipo(s). Aunque el segundo de estos grupos puede considerarse más relevante por ser bastante mayor la extensión de las partes de poesía, ambos dan pie a varias consideraciones que, aunque hemos esbozado en páginas anteriores, convendría examinar con mayor detenimiento. En este sentido, sería pertinente determinar las diferencias que se daban en la forma de enfrentarse a los diferentes tipos de texto recogidos dentro de una misma obra tanto en el caso de los traductores como en el de los censores.

7) Es innegable el papel de las antologías como medio para crear identidades en literatura (Korte 2000: 3). Los textos antológicos aspiran a representar el ideal de producción poética de un determinado autor, de un grupo de escritores o, incluso, de una literatura nacional, estableciendo preferencia por unos modelos y restringiendo otros (Enríquez Aranda 2004). Promociones poéticas como la segunda de posguerra y la de los *novísimos* no se entenderían sin las antologías que dieron a conocer a esos autores

²⁸³ Un ejemplo de esto sería la reseña encontrada en *Bibliografía española* indicando que una traducción del *Prólogo de los Cuentos de Canterbury* está realizada en verso.

(Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 126). Este hecho es relevante para nuestro estudio, ya que el formato preferente en el que se publican los textos poéticos traducidos del inglés será precisamente el antológico. En este orden de cosas, en lo que se refiere a la poesía traducida del inglés, las antologías más comunes son las de traducción, a través de las cuales se pone de relieve la figura del antólogo, que moldea la recepción de determinados autores o, incluso, movimientos literarios o literaturas nacionales en el contexto meta. La forma en que se asimilan los textos traducidos de escritores contemporáneos en lengua inglesa dentro del sistema literario de llegada afectará a la propia formación de poetas en España a partir de la segunda promoción de posguerra, así como al desarrollo de su escritura poética, lo que explica de forma parcial la transición de una poesía social a otra caracterizada por las preocupaciones estéticas²⁸⁴ (Carnero 2004: 654-656; Bregante 2003: 669).

Esta cuestión nos lleva a plantearnos la posición que ocupaba la poesía inglesa dentro de la cultura meta. Si bien en términos cuantitativos parece que ésta era inexorablemente periférica a lo largo de todo el período, no podemos obviar la presencia de una serie de traducciones, antologías esencialmente, que jugaron un papel significativo en la evolución del sistema literario de la España de posguerra. Uno de los casos en que Even-Zohar (1990: 47) considera que las traducciones ocupan una posición central en la cultura meta tiene que ver con la aparición de “turning points, crises, or literary vacuums in a literature”. Es notable en este sentido la coincidencia temporal entre la adopción de modelos de la poesía anglófona y el comienzo de la decadencia de la poesía social en España, lo que apunta, siguiendo la idea de Even-Zohar, a la centralidad de las traducciones como vía de renovación poética durante este período. No obstante, hay que notar que la literatura traducida aparece estratificada, lo que significa que “while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral” (ibíd.: 49). Así, aunque la mayor parte de las traducciones de poesía en inglés permanecen en los márgenes del sistema meta, las versiones de poemas del modernismo angloamericano, así como otras de escritores contemporáneos,

²⁸⁴ Esto pone una vez más de relieve el papel clave de una colección como “Adonais” en la evolución de la poesía española de posguerra (Siles 1993). Un ejemplo notable en este sentido es Jaime Gil de Biedma, uno de los mayores anglófilos del panorama poético de posguerra y amante confeso de la poesía de T.S. Eliot. Es interesante notar que la relación de Gil de Biedma con la poesía en inglés comienza cuando éste lee la traducción de la obra de Eliot *Cuatro Cuartetos* realizada por Vicente Gaos y publicada en Adonais en 1951 (Dalmau 2004: 118, 119).

se sitúan en el centro del sistema poético en España, moldeando los patrones de escritura de poesía entre los autores del tardofranquismo²⁸⁵.

8) No sólo la recepción de poesía en lengua inglesa afecta a la producción textual de los poetas españoles, sino que estos últimos también dejan su impronta en la elaboración de obras traducidas²⁸⁶. La especificidad del texto poético hace que en muchos casos las editoriales requieran los servicios de poetas para traducir textos en lengua inglesa, aunque, como ya se ha reseñado, no siempre por mor de sus aptitudes. Casi la mitad de todos los traductores publican también sus propias obras de creación, siendo la proporción bastante más elevada en las colecciones de poesía que en las generales. Por categoría poética, la lírica también muestra una mayor concentración de traductores poetas que la que se da en las obras de poesía narrativa, hecho que podría explicar la tendencia que existe a traducir los textos narrativos en prosa y a reducir la concentración de rasgos poéticos. También se observa que la presencia de poetas dedicados a las labores de traducción viene a ser directamente proporcional al peso del texto poético en aquellas obras en que aparecen también otros tipos textuales.

9) La primacía de Madrid y Barcelona como centros de publicación de poesía se mantendrá a lo largo del período. La paridad entre ambas provincias es absoluta, tanto en número de obras publicadas en traducción al español como en número de colecciones de poesía, tan solo encontrando un mayor volumen de ediciones bilingües y un índice ligeramente superior de antologías publicadas en Barcelona. En las demás provincias del territorio español apenas se edita alguna obra esporádica, por lo que las revistas de poesía parecen haber sido la vía preferencial de publicación de poemas traducidos del inglés en la periferia editorial. Por desgracia, aunque resultaría ideal que nos adentráramos en este último campo para completar nuestro estudio, la falta de

²⁸⁵ En términos más generales, Pariente (1993: 18) arguye que “a los poetas españoles la lectura de poesía extranjera les ha servido para desmunicipalizar sus creencias estéticas y razonar el desorden del mundo”, al tiempo que aboga por la necesidad de rastrear “la influencia de algunos poetas extranjeros” en la obra de determinados autores españoles. Dicha influencia es, en todo caso, manifiesta, en el caso de promociones como la del 68, cuyos autores hacían “ostentación de una cultura que llegaba con retraso a España y que los distanciaba de la siempre escasa mayoría de lectores”, y en la que, en lo que al terreno anglosajón se refiere, se incluyen los nombres de “Eliot y [...] Pound”, así como los de “los miembros de la *Beat Generation*” (Barella 1987: 8).

²⁸⁶ En algunos casos, esto puede afectar de forma decisiva a la conformación de los poemas, ya que, como explica Connolly (2001: 175), “Many well-known poet translators tend to impose their own style so thoroughly on the translated poems that these resemble their own poems rather than reflecting the particular characteristics of the author”.

disponibilidad del material necesario y la dispersión geográfica del mismo desaconsejan llevar a cabo tal empresa.

10) La última fuente importante de libros publicados en España son las importaciones, significativas desde un punto de vista cuantitativo hasta mediados de los cincuenta, fecha a partir de la cual se frenan en seco. No obstante, en lo que tiene que ver con los autores y obras que entran del extranjero, éstos son en una inmensa mayoría los mismos que se editaban en España, por lo que podemos concluir que la importación respondía más a cuestiones logísticas y económicas que a la necesidad de paliar un vacío cultural. Éste sí podría haber sido el papel de muchas obras que llegaban a los fondos de las bibliotecas públicas. Un punto especialmente interesante que convendrá explorar será la fecha de entrada de estas obras y su disponibilidad al público, ya que podrían haber pasado a los fondos bibliotecarios evitando el escrutinio de los censores.

11) Las otras lenguas del territorio peninsular tienen un papel secundario en lo que a volumen de traducciones de poesía en inglés se refiere. Solamente el catalán presenta un número considerable de versiones. Este hecho se debe al impulso decisivo de la industria librera catalana y a la gran tradición que tanto de poetas como de traductores ha tenido históricamente esa tierra, lo que quedaría plasmado en una producción poética en el último cuarto del período muy superior, en proporción a otros géneros, a la que se da en español. Aunque la censura impone una prohibición inicial de las traducciones a estas lenguas, únicamente superada por unas pocas obras en tiradas muy reducidas, a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta empieza a normalizarse la publicación de este tipo de libros.

12) Con respecto a la censura de los textos poéticos traducidos del inglés, no parece haberse dado un exceso de celo por parte de los censores. Existen varias explicaciones para este comportamiento: a) las tiradas de las obras poéticas aseguraban que éstas no iban a tener apenas repercusión entre el público español; b) la ambigüedad semántica inherente al texto poético podía desconcertar a los censores, y de hecho así ocurría, como hemos podido comprobar a través de los informes; c) los autores que se publicaban encajaban en su mayoría dentro del patrón de la ortodoxia clásica, circunstancia por la que se autorizaba de forma sistemática su publicación debido al prestigio que aportaban al régimen, limitando al mismo tiempo la distribución de

aquellas obras que pudieran ser problemáticas; d) la mayor parte de las obras de poesía traducidas del inglés carecían de alusiones a la realidad española de la época, tan características de gran parte de la creación poética española de posguerra. El énfasis que ponen los censores en los paratextos, de cuya elaboración suelen ser responsables editores y traductores, obviando el resto de la obra en caso de que ésta estuviera previamente aprobada en otra edición, indica que el mayor problema desde el punto de vista de los censores, sobre todo en lo que tiene que ver con las obras clásicas, lo representaban aquellos fragmentos textuales que se elaboraban para acompañar al texto principal, solapados cronológicamente con el desarrollo de la dictadura franquista.

En lo que tiene que ver con la evolución de la actividad censoria, hemos podido aislar varios momentos. Una primera fase de la censura, en la que las incidencias se producen de forma intermitente, da paso a un período durante el cual parece favorecerse la entrada de obras de poesía anglófona, que se corresponde con el de la urgencia del régimen por ofrecer una imagen aperturista de cara a la comunidad internacional. A partir de finales de los años sesenta se produce, nuevamente a través de las colecciones de poesía, una profunda renovación del catálogo de poesía traducida del inglés, remitiendo progresivamente el predominio absoluto de los clásicos ingleses, que da paso a una nueva hornada de poetas de lengua inglesa, principalmente norteamericanos. La tendencia de éstos al comentario de la situación política, religiosa y social de su época, así como las referencias sexuales y alusiones sobre las drogas son cuestiones que no pasan desapercibidas a los censores, lo que entre 1969 y 1970 se traduce en una vuelta a la cara menos amable de la censura. Teniendo en cuenta los datos que presentamos en el análisis del Catálogo, no parece accidental el que los casos más graves que hemos encontrado se solapen con dos períodos que muchos coinciden en incluir entre los más problemáticos: el de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y el del final del mandato de Fraga Iribarne y su reemplazo en el Ministerio de Información y Turismo por Alfredo Sánchez Bella.

Habiendo realizado un estudio pormenorizado de la información contenida en el Corpus 0, procederemos a emplear las pautas encontradas a lo largo del mismo a fin de realizar una selección razonada de aquellas obras que, por su representatividad de los fenómenos que vamos a analizar, pasen a formar parte del Corpus 1.

5. SELECCIÓN TEXTUAL: EL CORPUS TRACEpi (1939-1983)

5.1. LA TRANSICIÓN DEL CORPUS 0 AL CORPUS 1

Habiendo efectuado en el apartado anterior un repaso de las obras candidatas a ser sometidas a un análisis textual, el siguiente paso consiste en seleccionar algunas de éstas para su entrada en el Corpus 1. Conviene recordar en este punto, como se desprende del estudio del Catálogo TRACEpi, que no disponemos de un número suficiente de obras para dar cuenta del funcionamiento de la (auto)censura sobre el género poético a lo largo de un período tan largo de forma fiable y que un análisis de este tipo difícilmente nos iba a llevar a formular conclusiones de mayor alcance y calado que las ya expuestas en la sección anterior. Por otra parte, ya se ha realizado un examen somero de todas las obras con incidencias censorias, por lo que en el análisis descriptivo-comparativo conviene que nos centremos en aquella(s) que exhiba(n) un mayor potencial de análisis. Tampoco debemos perder de vista el hecho de que en un estudio de orientación cuantitativa en el que se manejen obras de poesía se pueden obviar matices propios de la compacidad semántica del texto poético.

Debido a esto se optó desde el primer momento por limitar el número de obras estudiadas, primando un criterio cualitativo, según el cual pudiéramos acotar el período temporal y escoger una cantidad restringida de textos que permitieran analizar la mayor cantidad posible de fenómenos adscritos al género poético que ya hemos comentado, tales como las ediciones bilingües, las revistas de poesía, los poetas traductores, las antologías o las colecciones. Aunque, como se desprende del apartado anterior, el número de traducciones susceptibles de ser analizadas es relativamente reducido en comparación con otros géneros como el narrativo, dado que el impacto censorio sobre éstas, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, es desigual, conviene realizar

una selección textual previa. A tales efectos, y a fin de evitar que dicha selección se realice atendiendo a criterios personales o puramente arbitrarios, se indican a continuación varios requisitos fundamentales que han de cumplir los volúmenes a fin de ser incluidos en nuestro corpus textual²⁸⁷.

5.1.1. CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL CORPUS 1 TRACEPI (1939-1983)

Se establecen como criterios que emplearemos, por cuanto centrales en lo referente al impacto censorio en las traducciones de poesía, los siguientes, sin tener el orden asignado valor jerárquico alguno:

Tipo textual

Éste habrá de ser necesariamente el poético. En las obras en que se combinan varios tipos textuales, la condición para su análisis será que entre los fragmentos afectados por la censura alguno de ellos sea de poesía.

Calificación censoria

El texto no tendrá que haberse autorizado directamente, ya que el interés principal reside en aquellos textos que sufrieron algún tipo de agravio derivado de la actividad censoria. Por este motivo obviaremos las obras autorizadas, puesto que esto implica una menor probabilidad de intervención censoria²⁸⁸, centrándonos en aquellas que presenten los siguientes dictámenes: tachaduras/supresiones, denegada/suspendida y silencio/reparos, así como otras distintas a éstas que hayamos señalado y que sean pertinentes para el estudio de la censura.

Marco temporal

Las obras susceptibles de análisis tendrán que haber pasado por el organismo censorio pertinente entre 1939 y 1983. Teniendo en cuenta el punto anterior, el énfasis se centrará, no obstante, en los textos que se hayan publicado con anterioridad

²⁸⁷ Dado lo complejo que puede resultar el proceso de selección, Olohan (2004: 46) pone de relieve la necesidad de emplear una serie de criterios “that will help [...] [researchers] make choices about material to include or exclude”. La elección de tales filtros deberá atender, como destacan Bowker & Pearson (2002: 45), a “the specific needs of your [...] investigation”.

²⁸⁸ Hemos podido confirmar este extremo al acceder a los informes correspondientes a las obras autorizadas. Esto no quiere decir que no haya habido casos de (auto)censura, pero, teniendo en cuenta las características del grueso de los autores y textos publicados durante el período meta, esto parece harto improbable, por lo que creemos más provechoso centrar nuestra atención en otros títulos.

al año 1978, puesto que a partir de entonces queda protegido el derecho a la libertad de expresión como parte fundamental de la Constitución Española (art. 20.1), garantía jurídica que “no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa” (art. 20.2).

Fragmentos textuales afectados

Los pasajes censurados deberán formar parte del texto principal, y no de los paratextos. Por tanto, se descartarán de forma automática aquellos textos que presenten censura exclusivamente en su introducción, notas o cualquier otro material paratextual que acompañe a la obra principal. No obstante, los paratextos (censurados o no) sí serán utilizados cuando sea necesario para el análisis de la traducción y la recepción de los textos en la cultura meta. Este criterio también implica que se dará prioridad a los textos con una mayor cantidad de segmentos textuales censurados, pudiéndose prescindir de otros en que la incidencia de la censura sea mínima o suponga una excepción constatable.

Disponibilidad del material

Se establecerá una preferencia clara por aquellas obras para las que se disponga del texto (o los textos) censurado(s) y para las cuales exista informe elaborado por los censores, ya que tales materiales nos permiten determinar con un menor grado de especulación los cambios textuales a los que fueron sometidas las obras, así como los motivos de tales modificaciones. Se dará igualmente prioridad a aquellos textos originales para los que exista un mayor número de traducciones.

Lenguas

La lengua de partida será el inglés y la meta el español. Con esto se descarta cualquier obra en que el trasvase se lleve a cabo a través de traducciones intermedias, a no ser que resulte de especial relevancia para el análisis. Las obras editadas en formato bilingüe tendrán preferencia, por cuanto permiten observar los efectos de la (auto)censura tanto en el texto traducido como en el propio texto original, así como en la interacción entre ambos²⁸⁹.

²⁸⁹ Campos (1996: 60) afirma con respecto a las posibilidades que ofrecen estas ediciones que “tienen la ventaja [de] que, si se conoce la lengua fuente, podemos hacer al menos tres lecturas: la de la versión original, la versión traducida y la lectura comparativa”. Por su parte, Marín Hernández (2007: 166) estima “que las ediciones bilingües condicionan la lectura de los textos españoles, y ello no sólo porque se deje constancia manifiesta de que son traducciones. La colocación habitual de los textos originales delante de

Existencia de material bibliográfico

Se pasarán por alto aquellas obras para las que ya se hayan publicado estudios relacionados con su paso por censura.

5.1.2. POSIBILIDADES DE ANÁLISIS

A fin de establecer una selección razonada, dentro de la disparidad de textos que de forma potencial pasarán a la fase de análisis textual, es menester hacer un repaso de los mismos utilizando los criterios recién mencionados como filtro para descartar aquellas obras que no muestren un grado suficiente de pertinencia. Ateniéndonos, por tanto, a los tres primeros criterios, en lo relacionado con obras poéticas no autorizadas en primera instancia entre 1939 y 1978, aparecen en el Catálogo TRACEpi los siguientes diecisiete títulos, ordenados cronológicamente:

Tabla 20. Obras de/con poesía no autorizadas (1939-1978)

Título Meta	Autor Original	Autor(es) Meta	Editorial y Lugar de Publicación	Año TM	Calificación censoria y Número de expediente	Texto bilingüe
<i>El paraíso perdido</i>	John Milton	M.J. Barroso Bonzón	José Bergua (Madrid)	1940	Tachaduras (217U-40)	No
<i>De la india lejana. Los cantos a la luna naciente</i>	Rabindranath Tagore	Zenobia Camprubí y J.R. Jiménez	Lucero (Barcelona)	1942	Tachaduras (494-42)	No
<i>Sonetos</i>	William Shakespeare	Angelina Damians de Bulart	Montaner y Simón (Barcelona)	1942	Denegada (823-42)	Sí
<i>Obras escogidas</i>	Walt Whitman	Concha Zardoya	Aguilar (Madrid)	1946	Tachaduras (63-46)	No
<i>Canto a mí mismo</i>	Walt Whitman	León Felipe	Losada (Buenos Aires)	1948	Denegada importación (1580-48)	No
<i>Nuevos cuentos de las colinas</i>	Rudyard Kipling	Juan G. de Luaces	José Janés (Barcelona)	1949	Tachaduras (681-49)	No
<i>De profundis. La balada de la cárcel de Reading</i>	Oscar Wilde	Ricardo Baeza	Emecé (Buenos Aires)	1951	Denegada importación (3149-51)	No
<i>Obra</i>	William Blake	Cristóbal Serra	Juan Pons y Martorell (Palma de Mallorca)	1951	Suspendida (5119-51)	No
<i>Sahdana o la vía espiritual (seguido de los poemas de Kabir)</i>	Rabindranath Tagore	Emilio Gascó Contell	Afrodísio Aguado (Madrid)	1956	Tachaduras (4776-56)	No
<i>Poemas</i>	Walt Whitman	Armando Vasseur	Prometeo (Valencia)	1969	Tachaduras (5388-69)	No

sus versiones induce a leer en primer lugar el texto [...] [original] y, a continuación, la versión española (lo que determina igualmente la relación jerárquica que el lector establece entre los textos)”. Todas estas son cuestiones que merecen la pena explorar y que sólo están presentes en obras publicadas en este tipo de formato.

5. Selección textual: el Corpus TRACEpi (1939-1983)

Título Meta	Autor Original	Autor(es) Meta	Editorial y Lugar de Publicación	Año TM	Calificación censoria y Número de expediente	Texto bilingüe
<i>Poemas manzanas</i>	James Joyce	José María Martín Triana	Alberto Corazón (Madrid)	1969	Tachaduras (7672-69)	Sí
<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Varios	Marcos-Ricardo Barnatán	Plaza & Janés (Esplugues de Llobregat)	1970	Tachaduras (1445-70)	Sí
<i>Poesía Beat</i>	Varios	Jerónimo-Pablo González Martín	Alberto Corazón (Madrid)	1970	Tachaduras (5687-70)	No
<i>Poemas escogidos</i>	Leonard Cohen	Jorge Ferrer-Vidal	Plaza & Janés (Esplugues de Llobregat)	1972	Silencio (409-72)	Sí
<i>Los caminos de Bob Dylan</i>	Bob Dylan	Antonio Beneyto	Sígueme (Salamanca)	1973	Silencio (694-73)	No
<i>Escritos, canciones y dibujos. Tomo I</i>	Bob Dylan	Carlos Álvarez	Ricardo Aguilera (Madrid)	1975	Silencio (3597-75)	Sí
<i>Aullido</i>	Allen Ginsberg	Sebastián Martínez, Jaime Rosal y Luis Vigil	Producciones Editoriales (Barcelona)	1976	Reparos (1042-76)	Sí

Si nos ceñimos a los demás criterios fijados se pueden descartar varios de estos textos, entre los que se incluyen *El paraíso perdido* y los *Poemas* de Whitman, por presentar censura únicamente en los paratextos, y *Canto a mí mismo* y las *Obras escogidas* del propio autor norteamericano, el título de Oscar Wilde *De Profundis/La balada de la cárcel de Reading* y los *Sonetos* de Shakespeare, por no tener informe censorio detallado y/o no disponer de copia o manuscrito con marcas textuales. Asimismo, se optó por no analizar los títulos de Tagore y Kipling por ser mínimas las modificaciones en sus obras y por tratarse de excepciones, siendo éstos autores canónicos cuyos volúmenes se publicaban habitualmente sin ningún tipo de impedimento. Por otra parte, se desestimó la inclusión de *Poemas manzanas*, por existir un estudio anterior publicado²⁹⁰.

El análisis del Catálogo TRACEpi, como también es patente en la tabla, permite observar que el grueso de los textos con problemas censorios en lo que se refiere a la poesía traducida del inglés se concentra en dos períodos fundamentales: el que se extiende a lo largo de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y el comprendido desde finales de los sesenta hasta la caída del régimen. Dada la cantidad limitada de textos censurados de que disponemos (apenas siete tras los descartes efectuados) y el rango temporal que abarcan los mismos (tan solo uno en 1951 y seis

²⁹⁰ Para un análisis pormenorizado de los avatares censorios sufridos por la obra de Joyce, consultar el artículo de Lázaro Lafuente 2001-2002.

entre 1970 y 1976), claramente restringidos y difícilmente representativos de un período meta tan amplio, se optó por acotar la extensión del análisis. En este sentido, se decidió que el marco temporal se solapara en parte con el empleado por Gómez Castro (2009) para textos narrativos, que abarca de 1970 a 1978. Este cambio permite comprobar, en la medida de lo posible, si las conclusiones a las que han llegado otros investigadores de TRACE en relación a la traducción de textos narrativos durante ese período se pueden extrapolar al género poético.

Un análisis del conjunto de textos adscritos a esos años sugería también que dicha reducción temporal estaba plenamente justificada, puesto que existe una relación clara entre estas obras, compuestas por autores modernos con vínculos literarios e incluso personales entre sí: Leonard Cohen, Bob Dylan, y los autores de la *beat generation*. Todos éstos tienen también como nexo de unión tanto el componente espacial, ya que son oriundos de Norteamérica, como el temporal, al darse a conocer su actividad poética a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. El análisis del Catálogo TRACEpi ya apuntaba a la conveniencia de estudiar los textos de estos autores, cuya temática, lenguaje y contemporaneidad resultan particularmente interesantes en lo que al estudio de la censura se refiere, algo que también se concreta en comentarios censorios similares una vez analizados los informes correspondientes.

Por otra parte, la mayoría de estos textos están editados en formato bilingüe, lo que permite ampliar las posibilidades de análisis y cumplir con uno de los criterios de selección que se habían fijado. Por esta razón se consideró paso lógico el tratar las obras de estos autores como objetos susceptibles de un estudio textual viable, descartándose el análisis de la *Obra* de Blake, por cuanto ésta suponía una distancia insalvable tanto en el plano temporal como en el espacial, el temático y el estilístico. Por tanto, el análisis estaría orientado a los autores mencionados para mantener así una mayor homogeneidad dentro del mismo.

El curso de la investigación aconsejaría, no obstante, restringir aún más su enfoque, al menos en lo que se refiere al número de autores. Una exploración inicial de la *Antología de la "Beat Generation"* editada en 1970 por Plaza & Janés revelaría una serie de circunstancias que la convierten en candidato idóneo para un análisis pormenorizado e individualizado. La publicación del texto es de por sí significativa al tratarse de la primera y única obra dedicada a la poesía *beat* editada en tiempo de

Franco. El hecho de que se llevaran a cabo dos reediciones, en 1972 y 1977, permite un seguimiento de los posibles cambios efectuados en la misma, incluso después de la muerte de Franco. Además, al tratarse de una antología bilingüe, ésta habilita la comparación entre el TO publicado en la misma y el TO editado en el contexto de partida a efectos de observar alteraciones potenciales en el primero de éstos. Por otra parte, muchos de los poemas de la antología se habían publicado con anterioridad en revistas, lo que proporciona una visión más extensa del fenómeno de la (auto)censura, ampliándolo a distintos medios (volúmenes unitarios y publicaciones periódicas) con mecanismos, normas y organismos censorios diferentes. Asimismo, resulta interesante analizar el papel del poeta y traductor encargado de realizar las versiones, Marcos-Ricardo Barnatán, autor adscrito a la promoción del 68.

También cabe destacar, como es evidente en el caso de *Aullido* y de otros registros encontrados en el Catálogo TRACEpi, que la publicación de esta antología, pionera en la difusión de la poesía *beat* en España, allanaría el camino para que se publicaran más volúmenes con la obra lírica de estos autores, en los que se incluirían versiones de casi todos los poemas compilados en ésta. Entre 1970 y 1981 se lanzarían 10 títulos dedicados en exclusiva a la difusión de estos textos, sin incluir 3 reediciones de esos mismos libros, lo que pone de relieve el interés tanto de editores como del público lector por consumir las obras producidas por este movimiento. Aunque muchas de éstas no sufrirían agravios por parte de la censura oficial, la inclusión de textos posteriores a 1978 supone una opción muy interesante a la hora de analizar la evolución cronológica en la traducción de los mismos.

Algunos de los textos de la *Antología* también tendrán versiones, si bien en muchos casos fragmentarias, en obras de ensayo sobre la generación *beat*. El análisis de la *Antología* y de las demás traducciones que hemos señalado permite examinar los diferentes fenómenos adscritos a todos estos medios y tipos textuales, uno de los propósitos principales de esta Tesis Doctoral. Además, tomar como objeto de estudio una antología de traducción y no un poemario traducido facilita la tarea de aislar las estrategias empleadas por los antólogos, editores y censores adscritos a la cultura meta a la hora de modificar el contenido de la misma, algo especialmente sencillo tratándose de textos editados en este formato y que afecta de forma necesaria a la recepción de la obra y, debido a su condición de publicación seminal, a la de la *beat generation* en España.

Más allá de justificaciones puramente textuales, existen razones de peso para analizar esta obra. Por un lado, el *beat* es un fenómeno muy bien documentado, lo que permite llevar a cabo un examen pormenorizado del mismo tanto en la cultura de origen como en la de llegada, así como del de sus textos. Por otra parte, la literatura *beat* es particularmente relevante desde el punto de vista de la censura, puesto que varias obras vinculadas a este movimiento, como *Howl and Other Poems* o *Naked Lunch*, fueron sometidas a procesos censorios tanto en el contexto de partida como en otros países, permitiendo una comparación directa entre la problemática registrada en éstos y en España.

El análisis de la *Antología*, junto con el de los textos originales y las demás traducciones de estos poemas editados tanto en publicaciones unitarias como en revistas a lo largo del período, aparte de todo el material bibliográfico relativo al contexto de producción, trasvase y recepción de las obras y demás aspectos relacionados con éstas, una vez reunido todo ese material y sondeadas las posibilidades que éste ofrecía, se estimó lo bastante extenso como para establecer un único conjunto textual basado en esta obra. Más allá de lo que pudiera parecer un estudio de un único libro, la incorporación de otras traducciones habilita un examen de la recepción de la *beat generation* cuyo alcance llega hasta los últimos años del régimen y el inicio de la transición democrática en España.

Por otra parte, aunque se disponía de información censoria relacionada con otra antología sobre la obra poética del movimiento, anterior incluso al tomo de Barnatán, titulada *Poesía Beat*²⁹¹, ésta se excluyó del análisis a pesar de constituir un candidato potencial por dos motivos fundamentales. En primer lugar, los textos elegidos por la antóloga, Margaret Randall son, en términos generales, bastante menos conocidos que los compilados en la *Antología de la "Beat Generation"*²⁹², por lo que el número de traducciones publicadas de los mismos es sensiblemente menor. Por otra parte, el texto censurado y el texto publicado de la obra²⁹³, dado que los editores decidieron esperar a

²⁹¹ Expedientes 7048-69 y 5687-70.

²⁹² En una reseña de la obra aparecida en *Cuadernos para el diálogo* (n.º 216, 13 de junio de 1977, pág. 10), se indica que, aunque la antóloga "ha escogido cinco de los poetas más conocidos de la 'Beat Generation': Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti, Corso y Leroi Jones", de entre estos "selecciona algunos poemas que no son, en absoluto, de lo mejor de su obra". Advierte además el autor de lo que considera otra falla de la colección al expresar que "Sería de agradecer que este tipo de antologías ofrecieran el texto original contrapuesto a la traducción castellana" (ibidem).

²⁹³ Expediente 5632-77.

que ésta se pudiera editar sin recortes, son idénticos, circunstancia que reduce aún más las posibilidades de análisis del texto. En cualquier caso, sí que se utilizará este libro para complementar nuestro estudio del volumen de Plaza & Janés.

5.1.3. EL CORPUS 1 TRACEpi (1939-1983)

El Corpus 1 TRACEpi (1939-1983), por tanto, estará conformado por el conjunto textual que hemos mencionado, compuesto por los siguientes textos:

- Los diferentes **Textos Originales (TOs)** producidos por los cinco autores estadounidenses antologados, escritos en inglés y publicados entre 1955 y 1967. Al tratarse de una antología de traducción, no existe un único TO, sino varios, procedentes de 10 títulos publicados distintos²⁹⁴. Por otra parte, siendo una antología bilingüe, se incluyen los TOs junto con los TMs. Son estos textos los que se utilizan como referencia en el análisis, puesto que se asume son los mismos a partir de los cuales se ha elaborado la traducción. En cualquier caso, se han localizado y empleado las primeras ediciones de los TOs para comparar y encontrar posibles modificaciones textuales introducidas en el TO publicado en 1970, las cuales se señalarán a lo largo del análisis (macro/micro)textual. A efectos del análisis que se presentará a continuación, se utilizarán las etiquetas TO y TO 1970 para designar, respectivamente, al texto original de cada poema y al texto original publicado en la antología de Barnatán. Después de una comparación exhaustiva entre los textos originales publicados en el contexto meta y los recogidos en el texto de 1970, se desprende que, en la mayor parte de los casos, ambos textos, salvo modificaciones e incorrecciones menores que se señalan explícitamente en las tablas que hemos elaborado, son coincidentes. Por esta razón, excepciones mínimas aparte²⁹⁵, sólo se incluye en las tablas el texto de 1970.

²⁹⁴ La naturaleza fragmentaria de los poemas hace que sea difícil establecer los TOs, puesto que muchos poemas, particularmente en lo que toca a autores noveles que tratan de abrirse paso en el mercado editorial, se publican en revistas, periódicos y antologías antes de aparecer en poemarios (Roberts 2000: 139). En este caso, se toman como textos originales aquellos extraídos de los volúmenes a los que se hace referencia, en virtud de su condición de punto de partida de la traducción, en los paratextos de la obra.

²⁹⁵ Las de mayor calado son las constituidas por las dos primeras secciones del poema “Howl” y la segunda de “Kaddish”, ambos textos escritos por Allen Ginsberg, que aparecen incompletas en el libro de Plaza & Janés.

- Varios **Textos Meta (TM)**, producidos en su mayoría en España, salvo algunos procedentes de Latinoamérica y una edición francesa. Entre éstos se cuentan el **Texto Meta censurado (TMcen)**, el manuscrito de la *Antología* remitido al ente censor en el que se incluyen las marcas textuales producidas por los lectores, y varios **Textos Meta publicados (TMpubs)**, editados entre 1963 y 1981, incluidos en 2 publicaciones periódicas y 12 volúmenes unitarios distintos y vertidos por 18 traductores diferentes. No se dispone de los **Textos Meta traducidos (TMtrads)**, esto es, los producidos por los traductores antes de los posibles cambios dirigidos a evitar la censura, si bien trataremos de inferir en nuestro análisis las modificaciones que sufrió el texto para eludir tales agravios. En lo que tiene que ver con los textos meta, se emplearán las siguientes abreviaturas para aludir a los mismos, constituyendo la referencia numérica el año de publicación del volumen o ejemplar:

Tabla 21. Abreviaturas de publicaciones pertenecientes a los conjuntos textuales analizados

Referencia	Título	Editorial
TMpub 1963	<i>Antología de la lírica norteamericana</i>	Aguilar
TMpub 1965	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)
TMpub 1967	<i>Claraboya</i>	(Publicación periódica)
TMpub 1969A	<i>La Estafeta Literaria</i>	(Publicación periódica)
TMpub 1969B	<i>Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual.</i>	Monte Ávila (Caracas)
TMcen	<i>Antología de la "Beat Generation" (manuscrito censurado)</i>	Plaza & Janés
TMpub 1970	<i>Antología de la "Beat Generation" (texto publicado)</i>	Plaza & Janés
TMpub 1974A	<i>Antología de la poesía norteamericana</i>	Plaza & Janés
TMpub 1974B	<i>La generación beat</i>	Barral Editores
TMpub 1976	<i>Aullido. Selección de poemas de Allen Ginsberg.</i>	Producciones Editoriales
TMpub 1977	<i>Poesía Beat</i>	Visor
TMpub 1978	<i>El feliz cumpleaños de la muerte</i>	Visor
TMpub 1980	<i>Gasolina y otros poemas</i>	Producciones Editoriales
TMpub 1981A	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor
TMpub 1981B	<i>Un Coney Island de la mente</i>	Hiperión

Una recopilación de todas las versiones de poemas incluidos en el manuscrito censurado de Barnatán nos ha permitido establecer una serie de conjuntos textuales configurados de la siguiente manera:

5. Selección textual: el Corpus TRACEpi (1939-1983)

Tabla 22. Conjuntos textuales correspondientes al Corpus TRACEpi (TOs+TMcen+TMpubs)

Datos TO	Título TMcen	Referencia TMpubs	Número TMs ²⁹⁶
Título: "Birthday Revisited". Autor: Gregory Corso. Publicado en: <i>Gasoline and Other Poems</i> (1958).	Vuelta al lugar natal	TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1977, TMpub 1980	5
Título: "Notes after Blacking Out". Autor: Gregory Corso. Publicado en: <i>The Happy Birthday of Death</i> (1960).	Notas después de un síncope	TMpub 1965, TMpub 1970, TMpub 1978	4
Título: "Uccello". Autor: Gregory Corso. Publicado en: <i>Gasoline and Other Poems</i> (1958).	Uccello	TMpub 1965, TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1974A, TMpub 1980	6
Título: "But I Do Not Need Kindness". Autor: Gregory Corso. Publicado en: <i>Gasoline and Other Poems</i> (1958).	Pero yo no necesito la bondad	TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1977, TMpub 1980	5
Título: "Pictures of the Gone World 17". Autor: Lawrence Ferlinghetti. Publicado en: <i>A Coney Island of the Mind</i> (1958).	Retratos del mundo ido 17	TMpub 1970, TMpub 1974A, TMpub 1981B	4
Título: "Pictures of the Gone World 24". Autor: Lawrence Ferlinghetti. Publicado en: <i>Pictures of the Gone World</i> (1955).	Retratos del mundo ido 24	TMpub 1965, TMpub 1970, TMpub 1974A	4
Título: "Pictures of the Gone World 26". Autor: Lawrence Ferlinghetti. Publicado en: <i>A Coney Island of the Mind</i> (1958).	Retratos del mundo ido 26	TMpub 1963, TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1981B	5
Título: "He". Autor: Lawrence Ferlinghetti. Publicado en: <i>Starting from San Francisco</i> (1961).	Él	TMpub 1965, TMpub 1967, TMpub 1970	4
Título: "One Thousand Fearful Words for Fidel Castro". Autor: Lawrence Ferlinghetti (1961).	Mil temerosas palabras para Fidel Castro	TMpub 1965, TMcen no publicado	2
Título: "Howl Part I" ²⁹⁷ . Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Aullido I	TMpub 1965, TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1974A, TMpub 1976, TMpub 1981A	3 completas 4 parciales
Título: "Howl Part II". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Aullido II	TMpub 1965, TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1974A, TMpub 1976, TMpub 1981A	4 completas 3 parciales

²⁹⁶ En el recuento se incluye en todos los casos el TMcen, si bien el contenido de éste suele coincidir con el del TMpub 1970. Se asume que, salvo indicación en sentido contrario, el recuento corresponde a versiones íntegras.

²⁹⁷ Como se puede inferir de la tabla, en no pocas ocasiones los poemas largos contenidos en la *Antología* como *Kaddish* o *Howl* no se traducen de forma íntegra. En este sentido, es habitual encontrar versiones parciales de alguna de sus secciones. Dado que el número de textos traducidos de las mismas no permanece homogéneo, a lo que se han de añadir otros factores como el tamaño considerable de los mismos y las diferencias de estilo y contenido registradas entre éstas, se ha estimado necesario dar un tratamiento individualizado a cada una de estas secciones analizándolas por separado.

5. Selección textual: el Corpus TRACEpi (1939-1983)

Datos TO	Título TMcen	Referencia TMpubs	Número TMs ²⁹⁶
Título: "Howl Part III". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Aullido III	TMpub 1965, TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1976, TMpub 1981A	5 completas 1 parcial
Título: "Footnote to 'Howl'". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Posdata para 'Aullido'	TMpub 1965, TMpub 1976, TMpub 1981A	4
Título: "America". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	América	TMpub 1967, TMpub 1969B, TMpub 1974B, TMpub 1976, TMpub 1977, TMpub 1981A	5 completas 2 parciales
Título: "Song". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Canción	TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1981A	4
Título: "Kaddish I". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish I	TMpub 1970, TMpub 1976	3
Título: "Kaddish II". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish II	TMpub 1970, TMpub 1976	1 completa 2 parciales
Título: "Kaddish III". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish III	TMpub 1965, TMpub 1970, TMpub 1976	4
Título: "Kaddish IV (Lamento)". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish IV (Lamento)	TMpub 1965, TMpub 1974B, TMpub 1976	4
Título: "Kaddish V (fuga)". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish V (fuga)	TMpub 1965, TMpub 1970	3
Título: "To Lindsay". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	A Lindsay	TMpub 1963, TMpub 1967, TMpub 1970	4
Título: "Message". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Mensaje	TMpub 1967, TMpub 1970	3
Título: "The End". Autor: Allen Ginsberg. Publicado en: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	El fin	TMpub 1965, TMcen no publicado	2
Título: "Mexico City Blues 113th Chorus". Autor: Jack Kerouac. Publicado en: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la Ciudad de México Coro 113	TMpub 1967, TMpub 1969A, TMpub 1970	4
Título: "Mexico City Blues 146 th Chorus". Autor: Jack Kerouac. Publicado en: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la Ciudad de México Coro 146	TMpub 1969A, TMpub 1970	3
Título: "Mexico City Blues 127th Chorus". Autor: Jack Kerouac. Publicado en: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la Ciudad de México Coro 127	TMpub 1967, TMpub 1969A, TMpub 1970	4
Título: "Mexico City Blues 179th Chorus". Autor: Jack Kerouac. Publicado en: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la Ciudad de México Coro 179	TMpub 1967, TMpub 1970	3
Título: "The Islands of Africa". Autor: Philip Lamantia. Publicado en: <i>Selected Poems 1943-1966</i> (1967).	Las islas de África	TMpub 1970	2
Título: "The Diabolic Condition". Autor: Philip Lamantia. Publicado en: <i>Selected Poems 1943-1966</i> (1967).	La condición diabólica	TMpub 1970	2

Dado el número tan elevado de textos incluidos en estos conjuntos, resulta harto complicado especificar la información relativa a cada uno de los textos meta en una misma tabla. Por esta razón, se incluyen los datos sobre cada conjunto textual en la sección dedicada al análisis microtextual (7.2.2.). Por otro lado, cabe señalar que, dado el enfoque cualitativo de nuestro estudio, se analizarán los textos en su totalidad, por lo que el Corpus 1 y el Corpus 2 serán coincidentes.

Una vez discriminados los textos que vamos a utilizar por su representatividad de los fenómenos censorios, es preceptivo construir un corpus paralelo compuesto por los textos originales en inglés y sus traducciones al español. A continuación se establecerá un modelo de análisis descriptivo-comparativo válido para el estudio de esos textos que permita observar en detalle todos los fenómenos en los que nos interesa profundizar y a los que ya hemos hecho alusión. No obstante, dado que el diseño de nuestro corpus constituye una fase previa, resulta apropiado realizar una descripción pormenorizada de las herramientas utilizadas y pasos seguidos para su confección, por lo que trataremos tales cuestiones en el siguiente apartado.

5.2. PROCEDIMIENTOS PREVIOS AL ANÁLISIS: PREPARACIÓN, ETIQUETADO Y ALINEACIÓN DE LOS TEXTOS

A la hora de crear un corpus es fundamental atender a dos aspectos primordiales en lo que se refiere al trabajo con los textos que formarán parte del mismo. En primer lugar, es necesario asegurarse de que se conserve el mayor volumen de información contenida en los textos. Esto implica realizar tareas básicas como llevar a cabo una digitalización y revisión adecuada de los textos, cerciorándonos de que no se introduzcan errores²⁹⁸ y, en la medida de lo posible, evitando la corrección de errores que aparezcan reflejados en el texto que manejamos, ya que esto supondría una pérdida sensible de datos susceptibles de análisis. Una noción complementaria a ésta consiste en asegurarnos de que todos los textos se preparen manteniendo un criterio estricto de homogeneidad, tal como se explica a continuación, garantizando de esta manera que su transición al corpus sea lo más sencilla posible y evitando detenernos en tareas innecesarias.

Por otra parte, debemos tratar de incorporar tantos datos relacionados con los textos como nos sea posible, bien sea de forma automática o, en su defecto, a través de procedimientos manuales. La forma más sencilla de asegurar que se cumplan estas condiciones es empleando un tipo de documento que no sólo permita almacenar información referente al formato del texto, sino también aquella relacionada con su estructura²⁹⁹. Tras localizar los textos³⁰⁰, tanto originales como meta, y prepararlos³⁰¹, se

²⁹⁸ Aunque se utilice en el proceso un escáner con una resolución óptica alta (siendo de 300 puntos por pulgada la recomendada y utilizada para la mayor parte de los títulos analizados), esto no garantiza resultados óptimos al manejar un programa de reconocimiento de caracteres (OCR), puesto que en muchas ocasiones la calidad de los textos empleados, debido a su antigüedad, es deficiente. Entre los problemas que se suelen encontrar están los siguientes: borrones, tachones y correcciones en general en los textos traducidos censurados y galeradas, uso de tipografías especiales, difícilmente reconocibles por estos programas, errores tipográficos, que en ocasiones se revisan de manera automática, problemas para unir texto separado por guiones situado en límites de página, texto manuscrito y nombres propios y topónimos, que no son detectados por los diccionarios incorporados. A modo de ejemplo de este último caso, el nombre “Allen” se reconoce habitualmente como “Alien”, palabra que sí forma parte tanto de los de español como de los de inglés. Para minimizar la incidencia de ese tipo de casos, es necesario agregar al diccionario correspondiente aquellos términos que, apareciendo con frecuencia en nuestros textos, presenten esa problemática.

²⁹⁹ Bia & Sánchez-Quero (2001: 1) consideran que “un lenguaje de marcado bien diseñado es fundamental en la tarea de representar los materiales textuales en una forma electrónica adecuada a las necesidades de la investigación”.

³⁰⁰ Dada la antigüedad de muchos de los textos, especialmente los originales, imposibles de encontrar en primeras ediciones o a precios desorbitados, se hubo de recurrir al préstamo bibliotecario y, especialmente, interbibliotecario para obtener acceso a los mismos. De no poder encontrar una copia física de la primera edición, como es el caso de *Howl*, harto complicada de conseguir por ser histórica y tener una tirada muy reducida de 1.500 ejemplares (Smith 1983: 25), se ha empleado como referencia la

procede con la fase de etiquetado y alineación de ambos textos, lo que facilita un análisis comparativo.

Una vez definido el procedimiento de preparación de los textos, es preceptivo determinar qué programas informáticos y formatos se adecúan a los objetivos de investigación que se han establecido. A continuación realizaremos un repaso de las diferentes herramientas de etiquetado y alineación que se vienen utilizando en TRACE, incluyendo una evaluación de la viabilidad de las mismas dentro del marco de la realización de esta Tesis Doctoral³⁰².

5.2.1. SOFTWARE PROPIETARIO

Aunque en algunos casos la alineación de los textos se ha realizado de forma manual, a lo largo de los años, a fin de crear sus respectivos corpus, los investigadores adscritos a TRACE han empleado diferentes herramientas informáticas para facilitar las tareas de etiquetado de contenidos y alineación de textos a medida que han ido estando disponibles en el mercado. Entre éstas se encuentran MultiConcord, Wordsmith Tools, Corpus Presenter, Trados WinAlign, o el Translation Corpus Aligner³⁰³ (Merino 2007b: 261).

Tales herramientas, en mayor o menor medida, han resultado útiles en el marco de cada trabajo de investigación individual realizado en TRACE. Sin embargo, desde la perspectiva del proyecto en su conjunto, el manejar tantas aplicaciones distintas no proporciona resultados óptimos. Uno de los objetivos principales de TRACE es la

más reciente a la que se ha tenido acceso, así como los textos digitalizados disponibles en sitios de Internet como *Questia* (<http://www.questia.com>) o *Google Books* (<http://books.google.com>).

³⁰¹ Se ha utilizado la versión 9 del programa de reconocimiento óptico de caracteres ABBY FineReader para llevar a cabo el proceso de escaneado y depuración de los textos. El empleo de las herramientas de selección de idiomas, manipulación de imágenes, gestión de páginas, conversión de ficheros de texto y localización y corrección de errores tipográficos integradas en el programa ha resultado crítico a la hora de reducir el tiempo dedicado a la preparación de los textos. Se optó también por guardar los textos como ficheros de Microsoft Word 2007 (.docx) en vez de en TXT para preservar el formato de los documentos, ya que resulta importante escoger un formato que “dure lo máximo posible y que pueda fácilmente convertirse a los nuevos formatos que la tecnología del futuro pueda[...] producir” (Bia & Sánchez-Quero 2001: 6).

³⁰² En este sentido, sería interesante contar con bibliografía dedicada al estudio pormenorizado de las diferentes herramientas disponibles para la creación de corpus paralelos, pero, tal y como se observa para otras lenguas (Santos & Oksefjell 2000: 191), éste no es el caso en lo que tiene que ver con el español. Según Santos & Oksefjell (ibíd.: 203), los desarrolladores de las herramientas rara vez dedican tiempo a evaluar las mismas en detalle “because they employ their time in improving them”, y debido a que “it is often unclear whether the time used in this kind of evaluation is worthwhile, given that the program has a satisfactory behaviour for the task it was meant to perform”.

³⁰³ Se puede ver una muestra de la implementación de estos dos últimos programas en trabajos de TRACE en Gómez Castro 2009 y Rioja Barrocal 2008 respectivamente.

creación de un corpus electrónico en que se incluyan unidades bitextuales sometidas al tratamiento censorio. Para esto se hace necesario preservar la homogeneidad en lo que a las herramientas y los formatos empleados se refiere, por lo que es imperativo elegir un programa que se adapte a las necesidades específicas del proyecto y fomentar su uso por parte de todos los miembros del grupo de investigación.

En este sentido, el optar por un programa propietario como los mencionados anteriormente presenta no pocos inconvenientes. Entre éstos está la imposibilidad de implementar en las aplicaciones cambios o nuevas funciones que sean útiles para nuestro campo de estudio, ya que las modificaciones del código fuente están supeditadas al desarrollador. Por otra parte, la mayoría de estos programas están diseñados para trabajar con sistemas operativos de la familia Windows, por lo que su uso queda vetado a los usuarios de otros entornos. A esto cabe añadir el hecho de que no existe la certeza ni de que se vayan a seguir desarrollando algunas de estas herramientas en el futuro ni de que se mantenga la compatibilidad con futuras versiones de Windows.

Más allá de estos inconvenientes, tal vez la problemática de mayor calado derivada del uso de estas aplicaciones sea la que tiene que ver con el manejo de distintos tipos textuales. En ese orden de cosas, la mayor parte de estas herramientas no presenta inconveniente alguno a la hora de procesar textos narrativos. No obstante, su uso con otros tipos de texto resulta bastante más problemático, ya que están concebidas para etiquetar y alinear textos en prosa, y no necesariamente otros como los de poesía versificada.

5.2.1.1. El Translation Corpus Aligner 2

Durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral se decidió emplear en un principio el Translation Corpus Aligner (TCA) 2, un programa de alineación automática de textos³⁰⁴ para la elaboración de corpus paralelos desarrollado en la Universidad de Bergen (Noruega) por Øystein Reigem. Tal elección no fue en absoluto arbitraria, puesto que ya en 2009, otro miembro de TRACE (Gómez Castro: 110, 111), a pesar de haber usado la herramienta Trados WinAlign en su investigación, estimaba:

se ha comprobado [...] que el programa que mejor se adapta a los objetivos del proyecto TRACE es la versión implementada del TCA o “Translation Corpus Aligner”[...] Su utilización se contempla para un posible futuro que tenga en cuenta la metodología de estudio seguida en esta tesis.

Los resultados iniciales obtenidos con el programa dentro de TRACE eran prometedores³⁰⁵. Por otra parte, TCA2 incorpora una serie de características que resultaban especialmente interesantes para los investigadores. Entre éstas, se encuentra el hecho de que el programa está desarrollado en Java. Aunque la mayor parte del *software* de etiquetado y alineación que hemos mencionado antes está vinculado a un sistema operativo concreto, Windows, TCA2 está desarrollado en Java³⁰⁶, un lenguaje cuyo funcionamiento no está ligado a ninguna plataforma, por lo que en teoría se podría ejecutar una aplicación Java con total compatibilidad desde cualquier sistema operativo a través de una máquina virtual (Downing 1999: x, 2). Por otra parte, TCA2 utiliza archivos XML³⁰⁷, un formato estándar para el marcado estructural de textos (Hunter et al. 2007: xxvii, 3) ampliamente aceptado, adoptado³⁰⁸ y de una flexibilidad extraordinaria³⁰⁹, lo que hace de ésta una opción óptima para la construcción de corpus

³⁰⁴ Dicha alineación se realiza tomando como base “sentence length, a bilingual dictionary of anchor words, and the presence of (near) identical proper names and number and cognates in alignment candidates” (Genov & Iliev 2011: 328).

³⁰⁵ Véase Rioja Barrocal 2008.

³⁰⁶ Éste no es el caso de la versión inicial del programa, desarrollada en Pascal por Knut Hofland (Izquierdo, Hofland & Reigem 2008: 37).

³⁰⁷ Siglas de eXtensible Markup Language.

³⁰⁸ XML es un estándar desarrollado y apoyado por el World Wide Web Consortium (W3C) (<http://www.w3.org>), asociación dedicada a establecer recomendaciones y especificaciones relacionadas con el uso de Internet (Hunter et al. 2007: 18, 19).

³⁰⁹ XML está concebido como un metalenguaje de marcado, por lo que ofrece una sintaxis básica para la creación de lenguajes que se adapten a las necesidades del usuario, ofreciendo un número elevado de posibilidades (Harold 2001: 3; Bowker & Pearson 2002: 83). Destaca también por no estar ligado a

paralelos. Asimismo, implementa otro estándar, el de la Text Encoding Initiative (TEI) para el etiquetado de textos en XML³¹⁰. Teniendo en cuenta estos motivos, se intentó implementar el uso del TCA2 en trabajos como el presente, y en la creación del Corpus TRACE, razón por la que conviene detenernos a explicar su funcionamiento.

El que TCA2 emplee ficheros XML, teniendo en cuenta que la inmensa mayoría de los archivos con los que trabajamos están en formato Word (.doc o .docx) o RTF³¹¹, implica un paso previo de conversión de los documentos de texto a fin de utilizar la aplicación. Para eso es necesario utilizar un conjunto de herramientas desarrolladas en el mismo centro de la Universidad de Bergen por Knut Hofland y que trabajan con un formato HTML filtrado como base, pudiéndose generar los archivos convertidos desde Word³¹². Dichas herramientas son una serie de aplicaciones que se abren consecutivamente desde la consola de comandos de Windows o Linux³¹³. Existe asimismo un programa específico para la creación de tablas en formato HTML a partir de los textos alineados, también ejecutable desde una línea de comandos.

Aunque las opciones de alineación en TCA2 funcionan correctamente en la mayor parte de los casos³¹⁴, esto es así siempre y cuando no se den problemas de etiquetado, circunstancia con la que rara vez se puede contar en el caso de los textos poéticos. Esto es debido a que las herramientas de etiquetado, como sucede también con otros programas de este tipo, trabajan a nivel de oración³¹⁵. En este sentido, se detecta un cambio de oración empleando como base la puntuación encontrada, tomándose como nueva oración aquella marcada por la presencia de un punto, seguido de un espacio y

ninguna plataforma, por lo que resulta “an ideal format for exchanging structured textual information among disparate applications” (Vohra & Vohra 2006: 3, 139).

³¹⁰ La TEI (<http://www.tei-c.org/>) proporciona un esquema de codificación con un conjunto de etiquetas que pueden utilizarse para llevar a cabo el marcado de cualquier tipo de texto, y una serie de atributos empleados para modificar esos elementos (Burnard & Bauman (eds.) 2011: xxi; Hunter et al. 2007: 697). Existe asimismo una versión *LITE* del mismo, utilizada en TCA2, que proporciona un subconjunto menor de etiquetas, válido para la mayor parte de usuarios. El uso de estas pautas reduce considerablemente el tiempo dedicado a definir el tipo de marcado que se quiere efectuar. Por otro lado, no es imprescindible utilizar estas etiquetas, ya que se pueden modificar y añadir otras nuevas según se considere necesario.

³¹¹ Siglas de Rich Text Format, estándar para el intercambio de documentos entre distintas plataformas.

³¹² Dicha función está disponible desde la opción “Guardar como” del menú del programa.

³¹³ Se trata fundamentalmente de dos programas, uno dedicado a la conversión a XML y división del texto en oraciones y otro empleado para numerar las oraciones y demás elementos etiquetados, que van trabajando sobre el texto en estadios sucesivos del proceso de conversión (Izquierdo et al. 2008: 37).

³¹⁴ A pesar de esta circunstancia, Johansson (1998: 12) señala que “the automatic alignment has to be followed by a manual post-editing stage where errors are corrected”.

³¹⁵ Hay que tener en cuenta que “alignment programs make a number of assumptions about texts and their translations”, lo que implica que el usuario debe “ensure that [...] texts meet these assumptions” (Bowker & Pearson 2002: 96), modificando, de ser preciso, los aspectos del formato que sean pertinentes antes de proceder con la alineación.

una mayúscula³¹⁶. Teniendo en cuenta este hecho, es importante comprobar que la puntuación que aparezca en el texto mantenga esa convención (punto+espacio+mayúscula), de tal forma que el programa detecte correctamente las oraciones. No obstante, esta circunstancia reviste muchas dificultades en poesía, ya que rara vez se sigue dicha norma³¹⁷, puesto que en este género las unidades estructurales fundamentales son habitualmente los versos, y no las oraciones³¹⁸.

La necesidad de emplear estas herramientas de etiquetado para el funcionamiento adecuado del TCA2 supone una desventaja clara al aplicarse a textos de poesía, puesto que es preciso utilizar editores XML para modificar manualmente el etiquetado que no se haya efectuado correctamente. A fin de optimizar el proceso y minimizar el número de errores, se barajaron diferentes opciones a la hora de preparar los textos, como la introducción de elementos de puntuación al final de cada verso previa al proceso de etiquetado para su identificación por los programas y la eliminación de los mismos con posterioridad a éste, o la inserción de la secuencia “##” al final de cada verso, detectada automáticamente por las herramientas de etiquetado como marca de final de oración. Sin embargo, ambas tareas, se estimaron harto complicadas e inasumibles para una cantidad extensa de textos. Además, el uso de estos métodos no evita los problemas derivados de la aparición de signos de puntuación a mitad del verso y la consiguiente detección de oraciones en dicha posición.

Aunque, a pesar de los inconvenientes reseñados, fue posible alinear la mayoría de los textos incluidos en el Corpus TRACEpi utilizando estas herramientas, queda claro que no resultan eficientes a la hora de crear un corpus con un volumen mayor de textos. La arbitrariedad y variabilidad del texto poético en lo que a puntuación se refiere hace que la utilidad de estos programas sea prácticamente nula, puesto que el tiempo dedicado a corregir el etiquetado incorrecto es mayor que el tiempo de

³¹⁶ Aparte de los puntos, otros signos de puntuación que se identifican como señal de fin de oración son los de exclamación e interrogación, así como marcas de final de párrafo. El seguir estas directrices es crítico para el proceso de etiquetado, pues, como observan Izquierdo et al. (2008: 36) “The program has proved to be very sensitive, for, if any of these features happens not to occur, the program will not divide the string into two sentences”. El programa detecta automáticamente excepciones, incluyendo marcas de omisión de texto como “[...]”, entrecomillados y algunos acrónimos y abreviaturas como “Dr.”, que no se toman como marcas de final de oración. Estas excepciones no se pueden modificar, puesto que están programadas directamente en la aplicación.

³¹⁷ Las convenciones observadas en narrativa tampoco se siguen necesariamente en otros tipos textuales analizados en TRACE, como el teatro o el cine.

³¹⁸ Remitimos al lector al siguiente apartado, donde encontrará un análisis más detallado de las unidades del texto poético.

alineación manual con un procesador de textos. Precisamente debido a estas dificultades, a pesar de que las tareas de etiquetado y alineación se encontraban en un estado avanzado, se vio necesario buscar una aplicación que se adaptara mejor a nuestras necesidades y que ofreciera mejores resultados de cara al procesado de un número mayor de textos para su inclusión en el Corpus TRACE. De forma paralela, otros miembros del equipo encontraron problemas para etiquetar textos teatrales y cinematográficos, por lo que se llegó a la conclusión de que la mejor opción de cara a la construcción del citado Corpus consistía en el desarrollo de un *software* a medida dentro de TRACE que permitiese etiquetar textos en función de las características internas de cada tipo textual para su posterior alineación.

Dicho etiquetado se debería realizar de forma automática y con un mínimo de intervención del usuario³¹⁹, lo que en este caso supone, sencillamente, seleccionar el tipo de texto que se quiere procesar. Por otra parte, el programa tendría que ser capaz de detectar y etiquetar elementos característicos de cada tipo textual, como los personajes, las acotaciones y las réplicas en textos dramáticos y fílmicos o los versos y las estrofas en los poéticos. Por último, en lo que tiene que ver con la alineación, ésta debería proporcionar resultados óptimos de forma automática y generar archivos XML que se puedan cargar fácilmente en un servidor a fin de realizar búsquedas en el corpus a través de una interfaz basada en web.

En este momento, ya se dispone de varias versiones totalmente funcionales, si bien todavía en estado preliminar, del denominado TRACE Corpus Tagger/Aligner (TRACE CTA), herramienta informática desarrollada en la Universidad de León por Roberto Pérez González. El programa toma algunos de los elementos más destacables ya presentes en el TCA 2, como el empleo de XML junto con el esquema TEI y la programación en Java, añadiendo asimismo varias características adaptadas al material textual con el que se trabaja en TRACE. Dada la importancia de esta aplicación para el desarrollo del análisis, el siguiente epígrafe está dedicado a detallar su funcionamiento.

³¹⁹ Esta característica resulta de vital importancia, ya que no se puede asumir que los usuarios tengan conocimientos exhaustivos de XML.

5.2.2. EL TRACE CORPUS TAGGER/ALIGNER



Figura 30. Ventana principal de la interfaz gráfica del TRACE Corpus Tagger/Aligner

La interfaz gráfica del programa integra las distintas funciones del mismo (etiquetado de textos, alineación y generación de tablas en formato HTML), lo que facilita su uso. La aplicación está dividida en tres secciones fundamentales según el tipo textual con el que se trabaje (cine/teatro [2], narrativa [3] y poesía [4]) y el tipo de trabajo que se quiera llevar a cabo (etiquetado [5] o alineación [6]). Aparte de éstas, en la ventana principal aparece un botón de ayuda [1] con instrucciones específicas para el alineado de cada tipo de texto.

Una vez situados en la sección adecuada tras pulsar en la pestaña correspondiente, en este caso, la de poesía, al seleccionar la opción de etiquetar aparecerá un cuadro de diálogo en que tendremos que escoger el texto para el cual queramos que se lleve a cabo dicho proceso.

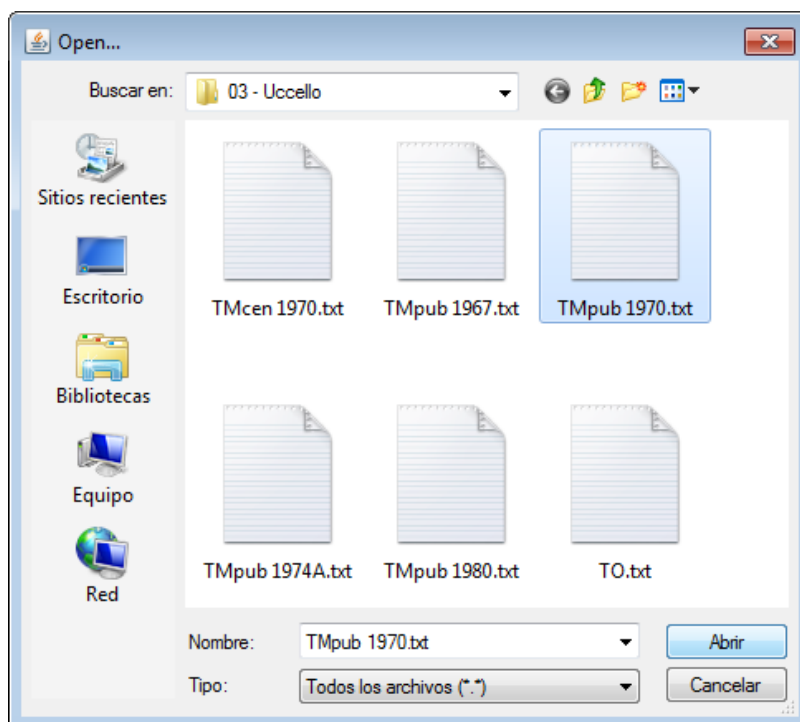


Figura 31. Cuadro de diálogo para la selección de textos a etiquetar en el TRACE CTA

En este caso, a modo de ejemplo, utilizaremos el par formado por el Texto Original y el Texto Meta publicados en la *Antología de la “Beat Generation”* (TO-TMpub 1970) del poema de Gregory Corso “Uccello”. El etiquetador toma como base ficheros de texto simple con extensión .txt, desde los cuales se convierte a XML. Durante esta fase se aíslan y etiquetan las unidades fundamentales de cada tipo de texto (réplicas, oraciones, versos, etc.), así como información básica relacionada con el texto con que estemos trabajando. Por esta razón resulta crucial realizar dichas tareas desde la sección apropiada del programa (cine/teatro, narrativa o poesía) para evitar resultados incorrectos. El programa, asimismo, asume el uso de un formato homogéneo para los documentos, diferente para cada tipo textual, por lo que es preciso llevar a cabo los cambios pertinentes en el fichero de texto antes de proceder al etiquetado³²⁰. Por otra parte, existe también la opción de etiquetar varios poemas a la vez seleccionando un fichero de texto único en que aparezcan diferentes textos con los títulos en mayúscula separados del texto anterior por una línea en blanco³²¹.

³²⁰ En el caso de los textos poéticos, la directriz de formato, sujeta a posibles cambios, según aparece en la documentación de ayuda del programa, es la siguiente: “El formato utilizado es el de texto (archivo txt). Éste se creará a partir de cualquier otro formato en las aplicaciones de edición (MS Word, OpenOffice, [etc.][...]) en GUARDAR COMO. Asegurarse de que se crea un archivo txt limpio, sin retornos de carro extra ni caracteres especiales. Omitir líneas en blanco al principio y al final del documento”.

³²¹ Esto tiene implicaciones para aquellos poemas con texto en mayúscula, puesto que esos fragmentos se podrían detectar como nuevos poemas, etiquetándose automáticamente como tales. A fin de evitar

Una vez abierto el archivo TXT con el texto que se quiere etiquetar, el programa solicita una serie de datos correspondientes al mismo, que se codificarán de manera automática en el archivo XML generado.

Autor:	<input type="text" value="Gregory Corso"/>	1
Título:	<input type="text" value="Uccello"/>	2
Traductor:	<input type="text" value="Marcos Ricardo Barnatán"/>	3
Editorial/Exp.AGA:	<input type="text" value="Plaza & Janés / 66/05356-1445"/>	4
Colección:	<input type="text" value="Selecciones de Poesía Universal"/>	5
Fecha:	<input type="text" value="01/01/1970"/>	6
	<input type="button" value="Guardar Texto"/>	7

Figura 32. Inserción de metadatos en el TRACE TCA previa al etiquetado

En esta versión del programa se puede introducir información relativa al/los autor(es) original(es) [1] y meta [3], el título del texto [2], la editorial y el número de expediente AGA [4], la colección en que está editado [5] y la fecha de publicación³²² [6]. Estos campos son susceptibles de modificación, al tiempo que podrían aparecer otros en iteraciones subsiguientes de la aplicación. No obstante, la inclusión de esos datos es opcional y no está vinculada de forma estricta al programa, puesto que es posible insertarlos manualmente en el archivo XML generado por éste utilizando etiquetas estándar definidas en la guía de la TEI, pudiendo ser las ya mencionadas o cualesquiera otras que puedan resultar interesantes para la labor del investigador. En cuanto se hayan rellenado estos datos, se procederá a guardar el texto [7], lo que nos dará como resultado el siguiente archivo etiquetado en formato XML:

problemas posteriores, es necesario enmendar manualmente el etiquetado incorrecto o cambiar las mayúsculas antes de comenzar el proceso.

³²² No es habitual encontrar el dato del día y el mes de publicación exactos de las obras, por lo que se ha optado por utilizar el 1 de enero como fecha de publicación de aquellas en que se desconozca.

```

TMpub 1970.xml: Bloc de notas
Archivo Edición Formato Ver Ayuda
<?xml version="1.0" encoding="iso-8859-1"?>
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0" xml:id="spa">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStm>
        <title>uccello</title>
      </titleStm>
      <author>Gregory Corso</author>
      <respStm>
        <resp>Translated by</resp>
        <name>Marcos Ricardo Barnatán</name>
      </respStm>
      </titleStm>
      <publicationStm>
        <date>01/01/1970</date>
      </publicationStm>
      <sourceDesc>
        <p>Editorial_AGA: Plaza & Janés / 66/05356-1445 Coleccion: selecciones de Poesía Universal</p>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
  <text>
    <body>
      <l>UCCELLO (TMpub 1970)</l> 1
    </lg>
    <lg>
      <l>NUNCA morirán en ese campo de batalla</l>
      <l>ni las de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del</l>
      <l>trigo en todos los horizontes esperando consumir allí los restos. </l>
      <l>No habrá cadáveres para estrechar sus vientres relajados</l>
      <l>ni un tropel de tiosos caballos para inyectar sus ojos brillantes</l>
      <l>o calmar su hambre de muertos</l>
      <l>Preferirían antes el hambre en sus lenguas dementes</l>
      <l>a creer que en ese campo ningún hombre pudo morir.</l>
    </lg>
  </body>
  </text>
  </TEI>
  
```

Figura 33. Ejemplo de texto etiquetado en XML con el TRACE TCA

Aparte de las etiquetas relacionadas con los datos con que se ha alimentado al programa en el paso anterior, aparecen otras nuevas como `<l>` y `</l>` [1], que marcan, respectivamente, el inicio y el final de cada verso, o `<lg>` y `</lg>` [2], que hacen lo propio con las diferentes estrofas³²³. Además de estos elementos, se está contemplando la posibilidad de añadir el marcado automático de algunos otros especialmente relevantes para el estudio de la censura³²⁴. Por otra parte, se hace necesario introducir manualmente otras etiquetas útiles como las relacionadas con las marcas textuales producidas por los censores, cuya detección no es posible automatizar.

El siguiente paso consiste en la alineación. Una vez elegida esta opción, se procede a cargar las unidades bitextuales que se pretende alinear.

³²³ Para una referencia acerca de éstas u otras etiquetas utilizadas siguiendo el esquema TEI, consultar las directrices publicadas por el consorcio: <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf>. Se puede encontrar una descripción de las etiquetas básicas empleadas en poesía en el apartado 3.12.1. del citado documento.

³²⁴ Entre éstas, resulta especialmente interesante la opción de implementar la lista de *términos ancla* propuesta por Gómez Castro (2009: 126), esto es, un compendio de palabras “que son la representación física de los aspectos relativos a los temas tabú que tanto ofendían a las autoridades [...] [y] que permiten hacer búsquedas en los textos alineados con el software disponible para ello”. El etiquetado automático de esos vocablos problemáticos desde el punto de vista de los censores abre vías de investigación interesantes derivada del uso de corpus, al quedar marcados en los textos contenidos ideológicos centrales en el marco del trabajo realizado en TRACE.

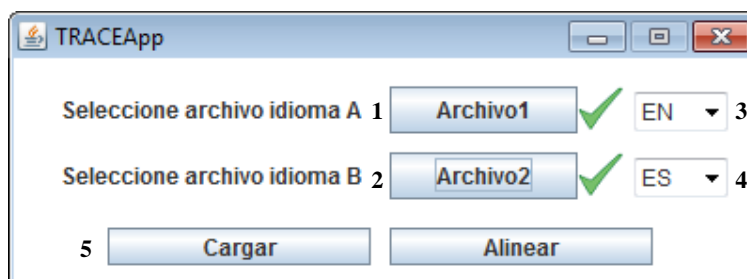


Figura 34. Ventana del TRACE TCA para la selección de textos a alinear

Para ello se deberán seleccionar ambos archivos [1], [2], escogiendo a continuación el idioma de cada uno de los textos de los que constará el par alineado [3], [4]³²⁵. Existe una opción adicional que permite cargar un trabajo de alineación no finalizado que se haya guardado previamente [5].

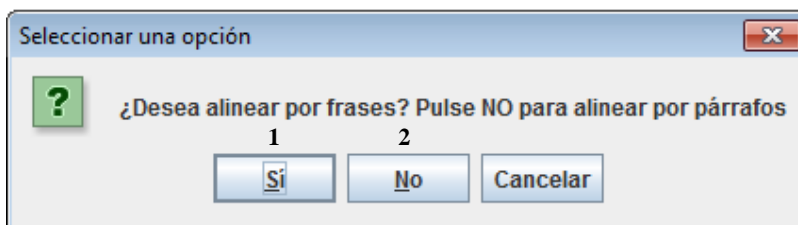


Figura 35. Selección de alineado por frases o párrafos en el TRACE TCA

La alineación se podrá llevar a cabo, bien por oraciones [1] o por párrafos [2], siempre y cuando se hayan generado en la fase de alineado las etiquetas correspondientes a esas unidades³²⁶. En el caso de la poesía, la única opción posible es la alineación por párrafos, cuestión derivada de la imposibilidad de dividir los textos por oraciones dada la heterogeneidad de la puntuación utilizada en los textos poéticos. En términos prácticos, la unidad básica de alineación se establecerá como el *translema*³²⁷, lo que implica el manejar fragmentos textuales de longitud variable, dependientes de la naturaleza estructural de cada poema³²⁸.

³²⁵ En estos momentos, entre las opciones en las pestañas de idioma están las de mayor utilidad dentro de los estudios que se están llevando a cabo en TRACE actualmente: el inglés y el alemán como lenguas de partida, y el español y el euskera como lenguas meta.

³²⁶ Se ha de notar que el apartado de alineación de poesía del programa no es todavía funcional. Sin embargo, se puede llevar a cabo sin mayores inconvenientes a través del motor de alineación de textos narrativos. La aparición del cuadro de diálogo representado en la Figura 36 es consecuencia directa de este hecho, ya que no está vinculado a la alineación de textos de poesía. En un futuro se espera tener la opción de alinear por versos o por estrofas, dependiendo de las características del texto manejado.

³²⁷ El lector encontrará una definición de *translema* y un comentario relacionado con las unidades estructurales y de traducción en poesía en el siguiente epígrafe, dedicado al procedimiento del análisis textual.

³²⁸ A la hora de citar fragmentos de los poemas analizados nos referiremos a éstos empleando el número de translema, mientras que para los textos que queden fuera de nuestro corpus se utilizará la convención extendida en el mundo académico de “refer to classical texts using a standard system, such as line number for poetry” (Rydberg-Cox, Vetter, Rüger & Heesch 2004: 173).

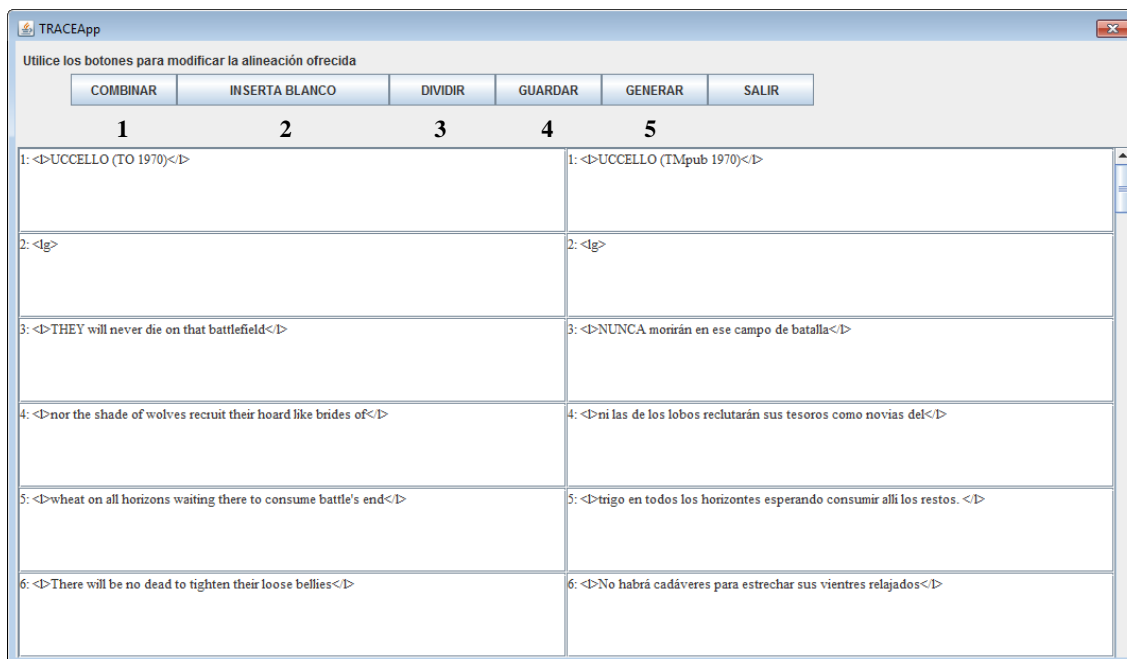


Figura 36. Interfaz de alineado del TRACE TCA

Una vez dentro de la interfaz de alineación aparecen los dos textos separados por una barra vertical y varias divisiones horizontales estableciendo límites entre las diversas unidades que se desea alinear, en este caso, versos. Existen diferentes mecanismos que se pueden emplear para corregir manualmente los posibles errores que el programa introduzca en la alineación³²⁹. Entre éstos, existen las opciones de combinar dos unidades seleccionadas en una sola [1], insertar espacios en blanco³³⁰ [2], y dividir una unidad en dos [3]. Con estas herramientas básicas se puede dar cuenta de las relaciones de correspondencia entre unidades del TO y el TM más frecuentes distintas a la que se asume como norma, de 1:1.

Aparte de éstas, el programa dispone de herramientas para guardar el trabajo de alineación realizado hasta ese momento en formato TMX³³¹ [4], pudiéndolo

³²⁹ Se ha de asumir que la aparición de errores en el proceso automático es ineludible, especialmente teniendo en cuenta que se trabaja con frecuencia con textos censurados, en los que la desaparición de pasajes expurgados implica el que no exista correspondencia alguna entre el texto original y el traducido. Esta opinión la refrendan Hofland & Johansson (1998: 99), quienes consideran que “as translation is a complex process which involves far more than establishing formal correspondence, it will never be possible to achieve full alignment by automatic means, and this is especially true of alignment at the word level”. Por lo tanto, lo que se pretende alcanzar con el programa consiste en la obtención de los mejores resultados dentro de estas limitaciones.

³³⁰ Esta opción resulta necesaria en vista de que “it is not uncommon for sentences or even entire paragraphs in the source texts not to be translated at all” (Bowker & Pearson 2002: 102).

³³¹ Siglas de Translation Memory eXchange, estándar abierto creado bajo las especificaciones de XML para el intercambio de memorias de traducción, bases de datos que contienen textos originales alineados con su traducción. La ventaja principal de este formato, desarrollado por la Localisation Industry Standards Association (<http://www.gala-global.org/oscarStandards/tmx/tmx14b.html>), es que responde a

recuperar más adelante sin necesidad de haber terminado la tarea. Por último, existe la opción de generar una tabla en formato HTML con el resultado de alineación de ambos textos, ya sin el etiquetado XML [5]:

UCCELLO (TO 1970)	UCCELLO (TMpub 1970)
THEY will never die on that battlefield	NUNCA morirán en ese campo de batalla
nor the shade of wolves recruit their hoard like brides of	ni las de los lobos reclutarán sus tesoros como novias
wheat on all horizons waiting there to consume battle's end	del trigo en todos los horizontes esperando consumir allí los restos.
There will be no dead to tighten their loose bellies	No habrá cadáveres para estrechar sus vientres relajados
no heap of starched horses to redsmash their bright eyes	ni un tropel de tiesos caballos para inyectar sus ojos brillantes
or advance their eat of dead	o calmar su hambre de muertos
They would rather hungersulk with mad tongues	Preferirían antes el hambre en sus lenguas dementes
than believe taht [sic.] on that field no man dies.	a creer que en ese campo ningún hombre pudo morir.
They will never die who fight so embraced	Nunca morirán los que tan abrazados pelean
breath to breath eye knowing eye impossible to die	aliento con aliento ojos con ojos imposible morir
or move no light seeping trough no maced arm	o moverse no se filtra una luz no hay brazos armados
nothing but horse outpanting horse shield brilliant upon	nada más que caballos sobre caballos brillantes escudos sobre
shield all made starry by the dot ray of a helmeted eye	escudos iluminado todo por el rayo helado de un ojo encerrado en un yelmo
ah how difficult to fall between those knitted lances	ah qué difícil es caer entre esas afiladas lanzas
And those banners! angry as to flush insignia across its erasure of sky	¡Y esos estandartes! borrando airados el cielo con el símbolo de su poderío
You'd think he'd paint his armies by the coldest rivers	Podriase pensar que pintó sus ejércitos junto a los ríos helados
have rows of iron skulls flashing in the dark	y a hileras de cascos de guerra brillando en la oscuridad
You'd think it impossible for any man to die	Sería imposible que muera allí un hombre
each combatant's mouth is a castle of song	la boca de cada guerrero es un castillo de canción
each iron fist a dreamy gong flail resounding flail	cada puño de hierro es un gong soñado la lucha resonando en la lucha
like cries of gold	como gritos de oro
how I dream to join such battle!	¡Cómo me gustaría unirme a ese combate!
a silver man on a black horse with red standard and striped lance never to die but to be endless	un hombre de plata sobre un caballo negro con un rojo estandarte y una lanza desnuda nunca morir y ser infinito
a golden prince of pictorial war	un príncipe dorado en una pintura guerrera

Figura 37. Ejemplo de tabla HTML con textos alineados generada por el TRACE TCA

Cabe señalar que para alguno de los textos analizados existe un texto original y hasta siete traducciones distintas. En estos casos, dado que en la actualidad el programa no está diseñado para manejar más de un par de textos a la vez, la alineación se realiza siempre tomando el texto original como referencia y optando, de ser necesario, por alterar la conformación de los versos de los textos traducidos para que

la necesidad de tener un formato apto para la interoperabilidad de datos relacionados con segmentos traducidos entre diversas herramientas computerizadas (Gómez 2001). Su uso, normalmente orientado a facilitar las labores de traducción, se ha extendido también a la codificación de corpus paralelos (Simões & Fernandes 2011; Gómez Guinovart & Sacau Fontenla 2004: 1). Así, el TRACE Tagger/Aligner lo emplea para guardar las equivalencias que se hayan establecido entre las unidades de los textos manejados, normalmente un TO y su TM. Estos mismos archivos se utilizan para proporcionar las unidades bitextuales con las que se alimentará el Corpus electrónico TRACE.

encajen con la disposición del poema original³³². Una vez generadas las tablas para cada texto siguiendo esta directriz, se han ido añadiendo las columnas correspondientes a cada nueva traducción alineada para crear una tabla en que se dé cabida al/los Texto(s) Original(es) y al/los Texto(s) Meta correspondiente(s), guardando el resultado en formato Word para facilitar la manipulación de las tablas resultantes. En el caso del poema ejemplificado, “Uccello”, la tabla con todos los textos alineados está compuesta por un Texto Original, un Texto Meta censurado y cuatro Textos Meta publicados, lo que implica cinco procesos de alineación independientes (uno por cada TM, puesto que la alineación se lleva a cabo tomando como base el TO) y la creación de cinco tablas HTML a partir de las cuales se forma una única tabla con seis columnas en formato Word:

Tabla 23. Ejemplo de tabla del conjunto textual relativo al TO “Uccello”

N.º	UCCELLO (TO 1970)	UCCELLO (TMpub 1965)	UCCELLO (TMpub 1967)	UCCELLO (TMcen)	UCCELLO (TMpub 1970)	UCCELLO (TMpub 1974A)	UCCELLO (TMpub 1980)
1	THEY will never die on that battlefield	Ils ne mourront jamais sur ce champ de bataille	Ellos no morirán jamás en ese campo de batalla	NUNCA morirán en ese campo de batalla	NUNCA morirán en ese campo de batalla	NUNCA morirán en ese campo de batalla	Ellos nunca morirán en ese campo de batalla
2	nor the shade of wolves recruit their hoard like brides of	ni l'ombre des loups ne recruterá leur horde ni des mariés de	ni las sombras de los lobos se hacinarán como las novias del	ni las de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del	ni las de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del	ni la sombra de los lobos reclutará su tesoro como novias de	ni las sombras de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del
3	wheat on all horizons waiting there to consume battle's end	blé à tous les horizons là dans l'attente de consumer la bataille	trigo en todo el horizonte esperando devorar allí los restos de la batalla	trigo en todos los horizontes esperando consumir allí los restos.	trigo en todos los horizontes esperando consumir allí los restos.	trigo en todos los horizontes esperando consumir allí el fin de la batalla	trigo en todos los horizontes esperando allí para consumir el fin de la batalla
4	There will be no dead to tighten their loose bellies	Il n'y aura pas de morts pour resserrer leur ventre lâche	No habrá cadáveres que hinchén sus flácidos vientres	No habrá cadáveres para estrechar sus vientres relajados	No habrá cadáveres para estrechar sus vientres relajados	No habrá muertos para apretar sus vientres flojos	No habrá ningún muerto que ponga tensos sus vientres flojos

³³² Se ha podido mantener intacta la integridad estructural del TO en todos los casos salvo tres, que sólo aceptan una correspondencia 2:2 con los de alguno de los textos traducidos, este caso, los dos primeros relacionados con la antología de Plaza & Janés y el último con *Aullido*, publicado en 1976 por Producciones Editoriales. El primero de estos casos está vinculado con el par textual que nos sirve como ejemplo, relativo al poema “Uccello”, y en el que los versos “And those banners! Angry as to flush insignia across / its erasure of sky” (15, 16) se tuvieron que combinar por no corresponderse con los del texto traducido: “¡Y esos estandartes! Borrando airados el cielo / con el símbolo de su poderío”. Éste será también el caso de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, en el que los versos “waiting for someone else to act / like a good liberal” (105, 106) sólo admiten una correspondencia 2:2 con la versión castellana (“como un buen liberal / esperaba que los otros actuaran”) y los versos de la cuarta parte de “Kaddish”, “with your eyes of starving India / with your eyes pissing in the park” (29, 30), que no concuerdan con los vertidos al español: “con tus ojos orinando en el parque / con tus ojos de India hambrienta”. En todos estos casos se señala esta circunstancia colocando barras oblicuas (/) para indicar límites entre versos.

Asimismo, en este paso se han restituido características especiales de formato como las cursivas, presentes en algunos textos, aunque perdidas en la conversión a TXT, o las marcas textuales generadas por los censores para cada una de las traducciones, reproduciéndose en las tablas los fragmentos señalados con un subrayado. Por otra parte, hemos numerado los transleemas para facilitar la localización de las alineaciones citadas en el análisis. Una vez concluido el proceso, el volumen de archivos generados a partir de los textos pertenecientes a los 29 fragmentos analizados como parte del Corpus TRACEpi (29 TOs³³³ y 98 TMs en formato TXT, junto con el mismo número de sus ficheros correspondientes en XML, más todos los pares alineados en TMX, las tablas creadas en HTML y los archivos de alineación completos en Word) resultaba demasiado elevado, por lo que se hizo necesario utilizar un sistema para mantener una estructura de ficheros clara:

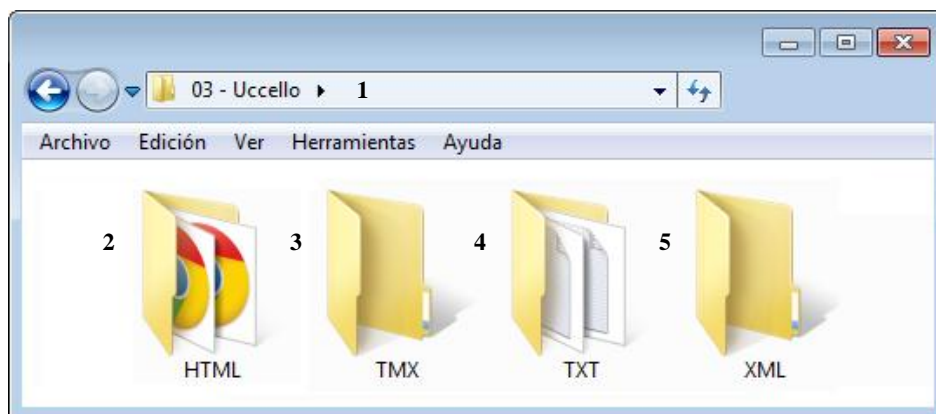


Figura 38. Organización en directorios de los datos textuales y de alineado

Así, todos los archivos se guardan en un directorio denominado “Corpus TRACE” dentro del cual cada texto tiene asignada su propia carpeta, cuyo nombre está compuesto por el título del poema o sección y una numeración secuencial que se corresponde con el orden seguido en el TMCen de la *Antología de la “Beat Generation”* [1]. En cada una de éstas, a su vez, aparecen cuatro carpetas, denominadas HTML [2], TMX [3], TXT [4] y XML [5], en las que se almacenan los ficheros creados en cada uno de esos formatos: tablas con los diferentes pares alineados, correspondencias entre TO y TM, textos sin procesar y archivos etiquetados. Por otra parte, para facilitar el acceso a las mismas, se dispone de otra carpeta, “Poemas alineados” en la que se incluyen las 29 tablas creadas en Word con todos los textos de cada poema alineados.

³³³ A estos hay que añadir otros tres que surgen de la comparación entre los diferentes TOs editados en el contexto de partida y los publicados como parte de la *Antología*.

Los ficheros siguen también una nomenclatura específica, como se puede observar en la Figura 31 [1], apareciendo identificados por las referencias utilizadas en el análisis de cada texto, incluyendo el tipo de texto del que se trata (TO, TMcen o TMpub) junto con el año de publicación y un carácter alfabético para diferenciar varios textos publicados en un mismo año.

Habiendo establecido el proceso de etiquetado y alineado, se procedió entonces a repetir el mismo para los demás textos hasta completar el total de los recogidos en nuestro conjunto textual. Esto, a su vez, nos permitió llevar a cabo una evaluación exhaustiva de la aplicación TRACE TCA en cuanto a su eficacia para trabajar con textos poéticos. En este sentido, obtuvimos resultados más que satisfactorios, puesto que, salvando excepciones menores fácilmente subsanables en siguientes iteraciones del programa, el proceso se llevó a cabo sin necesidad de intervención del usuario en ninguno de los pasos. Estimamos, por tanto, que el desarrollo de estas herramientas es un paso muy importante para la implementación de un proyecto tan ambicioso como lo es el Corpus electrónico TRACE.

Aunque la alineación y el etiquetado de los textos son un requisito indispensable para su análisis descriptivo-comparativo, antes de proceder al mismo, es necesario establecer una serie de procedimientos a través de los cuales se articulará éste, tema que se tratará en las páginas que siguen.

6. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS TEXTUAL

La ejecución de un análisis textual lleva implícita el establecimiento de una serie de mecanismos que lo articulen y que nos permitan, dentro de las limitaciones que se encuentren, agotar las posibilidades que ofrece el material con el que trabajamos. Tales procedimientos, lejos de partir de un vacío metodológico, se sustentan en diferentes formulaciones que se han ido proponiendo y refinando tanto desde las filas de TRACE³³⁴ como, de forma más amplia, por otros teóricos del campo de los EDT³³⁵. La adopción de diferentes estrategias propuestas por estos autores como parte central de nuestro análisis textual permite adaptar éstas a nuestros objetivos y a nuestro campo de estudio.

Por otra parte, puesto que nuestro análisis está circunscrito a un objeto de análisis muy concreto no estudiado anteriormente en TRACE, las obras de poesía *beat*, a la extensión del material empleado y al período temporal estrecho con el que trabajamos, estimamos pertinente la elaboración de un estudio que se ciña lo más posible a esos parámetros. Teniendo presente tal coyuntura, es imprescindible atender no sólo a la dimensión textual, sino también a los datos contextuales, esto es, aquéllos que aporten información acerca de las condiciones en que se produjeron los poemas, tanto originales como traducidos, y que pongan en relación a éstos con las culturas en que se inscriben, cuestión que se antoja fundamental en estos autores dada la centralidad del componente social en su obra. Al mismo tiempo, se ha de adoptar un paradigma de análisis textual descriptivo-comparativo que permita explotar todas las posibilidades que genera la incorporación de estos elementos a nuestro estudio.

³³⁴ Como muestra representativa de éstas, relativas a textos fílmicos, dramáticos y narrativos, véanse Gutiérrez Lanza (1999, 2005), Bandín Fuertes (2007), Merino (1994) y Gómez Castro (2009).

³³⁵ Entre éstas, podemos destacar las aportaciones de Toury (1995a), Rabadán (1991), Leuven-Zwart (1989, 1990), Lambert & Gorp (1985), Tymoczko (2002) y Venuti (1995).

Con ese fin, empleamos los esquemas de Lambert & Gorp (1985) y Leuven-Zwart (1989, 1990). Ambos implementan un análisis estratificado en dos niveles, el macroestructural y el microestructural, para el estudio de traducciones. Dentro de esos niveles, Leuven-Zwart (1989: 154) se centra en las discrepancias observadas entre original y traducción y la relación de éstas con las normas de traducción:

differences between a translation and its original [...] may provide insights into the translation process as well as into the function the translation is intended to fulfil in the target-language culture. In other words, identifying shifts in translation may serve as a basis for hypothesizing the translator's initial norm.

El objetivo final, por tanto, es el de establecer las normas iniciales para esa traducción, aquéllas que tienen que ver con las decisiones tomadas por traductor sobre el papel que éste quiere dar a su traducción, “which governs all decisions made during the translation process” (ibídem). Para ello, la autora articula un método de análisis con dos componentes, uno comparativo y otro descriptivo. Mientras que el primero está orientado a la descripción de los cambios experimentados a nivel microtextual, el descriptivo se centra en el impacto de los mismos a nivel macrotextual (ibíd.: 155). En este sentido, toma en cuenta exclusivamente “those microstructural shifts which show a certain frequency and consistency”, puesto que éstos “lead to shifts in the macrostructure” (ibíd.: 171).

El enfoque de Lambert y van Gorp toma como base la Teoría de los Polisistemas y busca establecer las relaciones existentes entre el sistema literario de salida y el de llegada. Por tanto, se trata de una propuesta bastante más ambiciosa, ya que implica la existencia de “large-scale research programs” para estudiar, no ya traducciones individuales, sino todo aspecto vinculado con “translated literature, that is to say, translational norms, models, behaviour and systems” (Lambert & Gorp 1985: 51). Dentro de este planteamiento, más que delinear una serie de pasos para estudiar estos elementos, Lambert y van Gorp colocan en primer plano las relaciones que se establecen entre autores, textos y lectores de ambas culturas, que deberán guiar el análisis³³⁶. Para ello, propugnan un esquema que parte de datos paratextuales para el establecimiento de hipótesis, descendiendo en el análisis textual del nivel macro al

³³⁶ Conviene dejar constancia de que el tratamiento que reciben ambos órdenes en el modelo de estos autores difiere del planteamiento de Leuven-Zwart, quien da preferencia al nivel microtextual, apoyándose en las diferencias observadas entre el TO y el TT a la hora de “gauging their effect on the more general ‘macrolevel’” (Munday 2001: 56).

micro y efectuando una comparación entre éstos a fin de identificar las normas de traducción (1985: 52-3).

En nuestro método de análisis aparecen conjugados aspectos de ambos planteamientos. Así, por un lado, seguiremos el enfoque más amplio presente en el de Lambert y van Gorp, por el que tendremos en cuenta todo aspecto relacionado con el sistema cultural en que están inscritos los textos, tanto originales como meta, para elaborar hipótesis que luego confirmaremos o descartaremos con el análisis microtextual. En este sentido, siguiendo a Leuven-Zwart, emplearemos las regularidades observadas en los cambios introducidos por el traductor a nivel microtextual como vehículo para delimitar las normas de traducción vigentes para la traducción analizada. Teniendo en cuenta estos parámetros, pasaremos a continuación a detallar los diferentes estadios de que constará nuestro análisis textual.

6.1. FASES DEL ANÁLISIS

El objetivo principal que perseguimos en nuestro análisis es que éste sea lo más exhaustivo posible, lo que, como ya hemos indicado, implica necesariamente la realización de un estudio preliminar previo al textual en el que se examinen todos los factores ajenos a los poemas que afectan tanto a su producción como a su recepción en las culturas de partida y de llegada. Teniendo en cuenta que el otro hito que pretendemos alcanzar tiene que ver con el establecimiento de las normas de traducción imperantes durante el período meta, dedicaremos asimismo tiempo a delimitar las prácticas traductoras que afectaban a la conformación de los TMs estudiados, especificando las tendencias observadas en los mismos en cuanto a su adecuación al polo de origen o al meta. A continuación, sustanciaremos cada uno de los apartados de que constará nuestro análisis.

6.1.1. ESTUDIO PRELIMINAR

El primer estadio, llevado a cabo antes de descender al nivel textual, consiste en un estudio que nos permita contextualizar la producción de los diferentes TOs pertenecientes a nuestro corpus en la cultura de partida y la de sus TMs en la cultura de llegada. La conformación de ese marco parte de la consulta de diferentes fuentes paratextuales y extratextuales, tales como reseñas, artículos, etc., que nos permitan situar la creación y recepción de los distintos textos en su contexto espacio-temporal, así como en su cultura correspondiente.

A tales efectos, puesto que nuestro estudio se ciñe, más que a un libro, a un fenómeno literario concreto con una dimensión social notable, como es el de la *beat generation*, antes incluso de efectuar la descripción de los factores específicos de la recepción del TM que sirve de base de nuestro análisis textual, es conveniente elaborar una panorámica de este movimiento que dé cuenta tanto de su desarrollo en la cultura de origen, la estadounidense de los años cincuenta, como de su asimilación por parte de la cultura española de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Obtener un cuadro completo de la naturaleza e interacción de todos estos elementos resulta de vital importancia, puesto que permite precisar las premisas centrales sobre las que se sustentaban la creación y recepción de la obra *beat*.

En este sentido, otra fuente de información esencial para entender varios de los condicionamientos que afectaban necesariamente al desarrollo de esos procesos son los expedientes de censura. Por esta razón, antes de proceder al análisis de los textos, es preceptivo efectuar un repaso tanto del informe de la *Antología de la "Beat Generation"* elaborado por los lectores, como de los relativos a las demás traducciones que forman parte de nuestro corpus, así como a otras obras *beat*. Estas últimas, aun quedando fuera de nuestra selección, bien sea por exceder el límite temporal establecido o incluso por no pertenecer al género poético, pueden ayudarnos a aislar los contenidos que los censores consideraban problemáticos en los textos de estos autores. El empleo de ésta y de las demás fuentes encontradas nos permite arrojar luz sobre varios aspectos que se presentarán a lo largo del análisis textual, por lo que la inclusión de este material se estima crítico en el desarrollo del mismo.

6.1.2. ESTUDIO TEXTUAL DESCRIPTIVO-COMPARATIVO

En el siguiente paso descenderemos del nivel de la cultura al nivel textual. El trabajo con los textos se articulará en torno a dos órdenes de análisis, el macrotextual y el microtextual, habilitados, asimismo, a partir de la segmentación del texto en unidades de diferente tamaño que se adecuen a cada uno de éstos. Nuestro análisis será *top-down*, esto es, comenzaremos trabajando con unidades de mayor tamaño como parte del análisis macrotextual, procediendo posteriormente al análisis microtextual, en que se partirá de unidades menores. Una de las funciones fundamentales de este apartado es, precisamente, la de determinar tanto la extensión como la denominación de esas dos unidades para el tipo textual poético o, más bien, para los textos poéticos que manejamos. Teniendo en cuenta la problemática que acarrea esta cuestión, hemos creído conveniente dedicar una sección a la misma.

6.1.2.1. Buscando la unidad estructural del texto poético

A la hora de llevar a cabo nuestro estudio textual descriptivo-comparativo hemos de tener en cuenta, como acabamos de exponer, la necesidad de establecer qué unidad fundamental de los textos poéticos, aplicable a TO y TM, nos puede servir de referencia a fin de obtener unidades bitextuales que se puedan utilizar como base del análisis textual.

En este particular, aislar una unidad válida correspondiente al nivel macrotextual no entraña mayores dificultades, puesto que el poema se suele tomar como unidad independiente dada su autonomía semántica³³⁷, pudiéndose publicar poemas en diferentes medios como publicaciones periódicas o volúmenes unitarios, bien sea en poemarios o antologías. Con todo, puesto que se han observado diferencias temáticas y estructurales importantes, hemos optado en el caso de aquellos poemas largos organizados en partes por analizar cada una de éstas de forma independiente a fin de simplificar su estudio³³⁸. El estructurar el análisis de esta manera responde igualmente al hecho de que estos poemas no siempre aparecen completos en los volúmenes unitarios que forman parte de nuestro corpus. Examinar los poemas por secciones evita, por ende, la aparición en nuestras tablas de columnas en blanco correspondientes a alguna de esas traducciones, como queda reflejado en la configuración del conjunto textual relativo al poema “Howl”, de Allen Ginsberg:

Tabla 24. TMs que incluyen alguna sección de “Howl”

Sección	TMs
Howl I	TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1974B, TMpub 1976, TMpub 1981A
Howl II	TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1974A, TMpub 1976, TMpub 1981A
Howl III	TMpub 1967, TMpub 1970, TMpub 1976, TMpub 1981A

Como se observa, no se dispone del mismo número de TMs para cada sección, por lo que en nuestras tablas aparecerían, de tratarse el poema de forma monolítica, hasta dos columnas vacías para la tercera parte del poema, circunstancia que se reproduce para el otro poema largo que hemos dividido en secciones, “Kaddish”, del mismo autor. Dados los factores que acabamos de señalar, parece conveniente fijar el poema y la sección en poemas largos, como unidades fundamentales de nuestro análisis macrotextual.

Sin duda alguna, el grado de dificultad es mucho mayor en lo que tiene que ver con la búsqueda de una unidad que podamos tomar como base para el estudio microtextual de nuestro corpus. A este respecto, debido a la situación problemática en que se encuentra el texto poético y a las dificultades adicionales que ocasiona su

³³⁷ Biswas (2005: 14, 15) explica a este respecto: “Each poem is an independent, autonomous, self-sufficient and closed system. It has its own premises, development and conclusion”. No se debe confundir esta autonomía semántico-estructural con la propugnada tanto por los críticos formalistas como por los adscritos al *New Criticism*, quienes abogan por el análisis independiente del texto poético, evitando referencias externas (Fowler 1971: 101).

³³⁸ Teniendo en cuenta su brevedad, se ha descartado este tipo de tratamiento para el poema “But I Do Not Need Kindness”, de Gregory Corso.

traducción, resulta oportuno examinar de forma breve diferentes unidades empleadas en el estudio de este tipo textual y su pertinencia para el análisis comparativo de textos traducidos y, más en concreto, de los que conforman el Corpus TRACEpi.

En este orden de cosas, y dada la inusitada variabilidad formal y estructural de la poesía, punto ya tratado en el epígrafe 2.2 de esta Tesis Doctoral, parece harto complicado aislar la(s) unidad(es) que resulte(n) más válida(s) para nuestro análisis. El problema parte de la dificultad existente a la hora de establecer las unidades de traducción y el término de equivalencia³³⁹ en la traducción poética, postura que sostiene Connolly (2001: 174):

A fundamental problem, however, is the lack of a theoretical basis for standards of equivalence in poetry translation, partly because there is no overall agreement as to what in a poetic text constitutes the basic unit of translation. Although equivalence remains an important factor in discussions about translation, there is disagreement as to what types of equivalence are most crucial, given that it tends to be difficult to achieve on every level. For example, in order to maintain equivalence of sound patterns, it will usually be necessary to sacrifice equivalence on a syntactic or semantic level.

No obstante, esta dificultad no parece ser propiedad exclusiva del texto poético e incluso, asegura Bassnett (2002: 121), éste no presenta tantos obstáculos para discriminar unidades de traducción válidas como las registradas en otros tipos textuales:

perhaps the central problem for the prose translator [...] [is] the difficulty of determining *translation units*. [...] [W]hereas the poet translator can more easily break the prime text down into translatable units, e.g. lines, verses, stanzas, the prose translator has a more complex task.

El mayor escollo estriba, por tanto, no en la imposibilidad de establecer unidades de traducción en poesía, sino en el hecho de que la viabilidad de las mismas depende de la forma del poema, algo que varía en función de cada texto analizado. Esto tiene por corolario la imposibilidad de acotar límites en poesía que permitan fijar unidades de análisis estables y universalmente válidas, puesto que la enorme

³³⁹ Como ya se explicó en el apartado 2.1.1. de esta Tesis Doctoral, este concepto de equivalencia, de naturaleza prescriptiva, se diferencia del empleado por Toury (1995a), quien asume que ésta se da en toda traducción. Se puede encontrar un repaso detallado de las diferentes propuestas teóricas formuladas al respecto de este término en Rabadán 1991.

variabilidad en la métrica, la sintaxis y la organización de los versos, junto con la dificultad que existe para disociar estos elementos³⁴⁰, lo impiden.

En este sentido, Newmark (1988b: 146) explica que “The unit of translation cannot be generally determined, but it is always the smallest segment of the original which provides an acceptable equivalent to a segment of the target language text”³⁴¹. Ni siquiera existe consenso en lo que tiene que ver con las unidades de análisis válidas en poesía. Así, por ejemplo, aunque Wright (1991: ix) estima que “Although other units, larger or smaller, play an important part in poetry, in literate cultures the *line* is the indispensable unit of verse and the one by which we recognize its nature”, el establecer el verso como unidad de equivalencia en traducción supone un problema, puesto que rara vez se da una correspondencia exacta entre “line units” y “sense units”³⁴² (Brogan 1993b: 694; Brogan 1993a: 243).

Wesling (1980: 65), por su parte, pone de relieve otro problema que puede venir derivado de la propia evolución de la forma poética en inglés, y confronta a la poesía tradicional, en la que “the actual unit of construction becomes the rhyme-linked pair, broader in its sweep than the single line of verse”, con el verso libre, que “deprived of such a sweep of pattern, can, if it wants, give the line and its parts a more distinct integrity than traditional verse”. En este último caso, más allá de ser una unidad de significado, la línea en el verso libre “becomes a structuring device with no justification beyond itself” (Leech 1991: 47), por lo que difícilmente puede servirnos como unidad estable de trasvase lingüístico. Otros autores se decantarán por el empleo de unidades mayores, incluyendo autores como Rothenberg (1969), quien propone en poesía lo que

³⁴⁰ Roberts (2000: 156) recalca esta circunstancia al afirmar que “The metre and the meaning of a poem are not independent of each other: they both arise from the language used”.

³⁴¹ Otros autores, como Hatim & Munday (2004: 138), proponen una idea similar “We could define the unit of translation as the smallest segment of the utterance whose signs are linked in such a way that they should not be translated individually”. En cualquier caso, el de la unidad de traducción, advierte Barkhudarov (1993: 40), “ranks among the most complicated problems of translation theory”. En lo que tiene que ver con su aplicación al terreno de la poesía, Sorvali (2004: 36) advierte que en éste, “where there is an evident emotional content to be dealt with, the unit may not be [...] a linguistic unit at all but rather a non-linguistic one such as an emotion and its expression in the source language and target language[...], which raises the question of whether it is necessary to attempt to define the unit of translation in the first place”. Se puede encontrar un análisis teórico detallado de las diferentes nociones al respecto del término en Rabadán 1991, 2008.

³⁴² Los obstáculos son incluso mayores en el caso de ciertas unidades empleadas en poesía, como el *verse paragraph*, “[which] is neither a unit of syntax nor a unit of verse: it is rather a structure which arises from the interrelation of the two” (Leech 1991: 126). A este respecto, Leech (ibídem) destaca la asimetría entre sintaxis y organización formal que se da también en el “blank verse, [in which] a point of complete rest is only reached when a sentence boundary and a line boundary coincide”.

él denomina “Total translation”, concepto que “suggests that the smallest unit of translation is not the word or line or phrase but [...] the whole poem”³⁴³ (Bernstein 2004: xiii).

Dadas estas dificultades, resulta imprescindible encontrar una unidad que nos proporcione la suficiente flexibilidad como para adaptarse a cada texto, siendo la que mejor encaja con esos parámetros el *translema*, término propuesto por Santoyo³⁴⁴ (1985) y desarrollado por Rabadán (1991: 199, 200), quien lo define como:

toda unidad bitextual, de cualquier tipo o nivel, constituida por un mismo contenido y dos manifestaciones formales diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual TM-TO.

Puesto que “los *translemas* sólo pueden establecerse *a posteriori*, mediante la comparación del TO y el TM, y serán válidos única y exclusivamente para este binomio textual” (ibíd.: 195), más bien que partir de ideas preconcebidas al delimitar la(s) unidad(es) de traducción pertinentes para nuestro análisis, hemos procedido a reconstruir la(s) misma(s) a partir de las correspondencias observadas en el proceso de alineación entre TO y TM, ciñéndonos a las características esenciales de los textos que serán objeto de nuestro estudio. A este respecto, como hemos reseñado anteriormente, la tendencia en las traducciones de poesía contemporáneas en España es a la edición bilingüe y a la pérdida de elementos métricos en las traducciones³⁴⁵. Estas características se asumen como normales en los textos que manejamos, compuestos en su mayoría en verso libre y en otras formas no métricas³⁴⁶. En todo caso, sí que aparecen en éstos convenciones típicas del género poético, como la organización de los poemas en versos con saltos de línea al final de cada uno. Asimismo, las traducciones

³⁴³ Aunque para Rothenberg (1969: 91) la traducción de unidades menores “words, sounds, voice, melody, gesture, event, etc.” son traducibles en última instancia, “by approaching each element in isolation”, “unity [...] would be shattered”. Suscribe esta misma opinión Folkart (2007: 122), quien señala que “It is only at the very highest level, where the poem itself becomes the unit of translation, that there is even the slightest chance of transferring of poetry”.

³⁴⁴ Si bien Roganova (1973) y Brisset (1984) emplean el término con anterioridad, su definición se aparta de la formulada por estos dos teóricos.

³⁴⁵ Lefevere (1991: 112) puntualiza a este respecto que “whereas some kind of rhythm is usually retained [in poetry translations], the decision whether to rhyme or not tends to be influenced both by common usage in the target literature at the time the translation is made, and by the demands of the original”.

³⁴⁶ Esto no significa que dichos poemas o sus traducciones carezcan de elementos métricos, ya que, como advierte Roberts (2000: 32), “free verse or non-metrical poetry [...] includ[ing] [...] Allen Ginsberg’s *Howl* [...] often uses some type of linguistic pattern, such as repetition, to replace the regular metrical pattern we usually expect to find. [...] In fact, many supposedly non-metrical poems contain passages (often concluding ones) which are metrically quite regular”.

encontradas siguen, prácticamente sin excepciones, la misma distribución textual que los originales, lo que facilita el establecimiento de correspondencias y unidades derivadas de éstas.

En lo que tiene que ver con los textos traducidos, suele haber una coincidencia uniforme entre los versos del TO y su traducción en el TM, hecho especialmente cierto en ediciones bilingües. Ésta es la situación de la inmensa mayoría de los textos que nos ocupan, por lo que para éstos se da el caso de que el translema coincide con el verso o la línea tipográfica. No obstante, hay autores *beat* como Allen Ginsberg que emplean otro tipo de unidades, habitualmente de mayor orden³⁴⁷. Debido a la heterogeneidad señalada para el texto poético, en lugar de formular hipótesis con respecto a las unidades que podríamos encontrarnos, decidimos utilizar el propio *software* de alineación para examinar las relaciones entre los diferentes textos, propuesta que sugieren Hofland & Johansson (1998: 100):

Another interesting application would be to use the alignment program as a way of examining the relationship between the languages and of diagnosing translations. What does the degree of success or the type of failure in alignment say about the relationship between the languages? What does it say about the relationship between the particular texts?

En este sentido, diferentes traducciones de un mismo texto original pueden presentar variaciones importantes en las correspondencias entre TO y TM, grados de variación que dependen de la obra y del traductor. Así, un análisis de tres versiones distintas de los poemas “The Holy Office” y “Gas from a Burner” de James Joyce³⁴⁸, revelan las siguientes relaciones entre los versos del TO y cada uno de los TMs:

³⁴⁷ En el caso del poeta de Paterson, es conocido su uso de la llamada “breath unit” o “unidad respiratoria”, empleada en poemas como “Howl”, que parte de “a series of experiments with the formal organization of the long line” (Ginsberg 1959: 230). Dicha unidad se sustenta sobre una base fisiológica más que sintáctica o estructural, puesto que cada línea está formada por una serie de elementos lingüísticos capaces de ser pronunciados, aproximadamente, en una sola espiración (Russell 2002: 40), poniéndose de esta manera “a much greater emphasis on oral delivery and performance” (Ball 2006: 96). Kerouac también experimenta con la estructura de sus poemas en *Mexico City Blues*, poemario en que circunscribe cada poema al tamaño de su libreta (Johnson 2007: 177).

³⁴⁸ La primera de éstas está incluida en el TMcen del expediente 7672-69, relacionado con la obra de Joyce *Poemas manzanas*. Esta primera traducción, aunque aparece sin firmar, podría estar producida por Eduardo Chamorro, el autor del prólogo. Nos consta que en algún momento del proceso, tal vez tras la entrada de la obra en censura, el encargo de traducción pasaría a manos de José María Martín Triana para la edición publicada de ese mismo título, con una versión (TMpub 1 en la tabla) que apenas se desviaría de la anterior (Quiñonero 1970: 12). La última (TMpub 2) parte de la obra *Escritos críticos*, de James Joyce, traducción de Andrés Bosch publicada por Alianza en 1975. Ésta, según Lázaro (2001-2002: 13), estaría menos censurada, recopilándose en la misma versiones de “Gas from a Burner” y “The Holy Office”. La elección de estos textos para ejemplificar este punto responde al hecho de que ya habíamos

Tabla 25. Relación de correspondencia entre los versos de TO y TMs en “The Holy Office” y “Gas from a Burner”

Relación TO-TM	TMcen	TMpub 1	TMpub 2
1:1	187	189	84
1:2	1		
2:1	1		
2:2		1	12
3:2			1
3:3	1	1	1
4:3			1
4:4			2
4:5			3
7:7			2
8:7			1
8:8			1
9:8			2
12:11			1

Como se observa en la tabla, aunque el TMcen y el TMpub 1 muestran de forma consistente una relación 1:1 con el TO, el TMpub 2 presenta un grado de variación mucho mayor, con una tendencia clara a desviarse de una correspondencia exacta entre los versos del original y los de la traducción. Newmark (1988a: 54) explica este hecho ateniéndose a factores externos al propio texto, y que tienen que ver con el tipo de traducción que se quiere realizar³⁴⁹:

the freer the translation, the longer the UT; the more literal the translation, the shorter the UT, the closer to the word, or, in poetry, even to the morpheme. Free translation has always favoured the sentence; literal translation the word. Now, since the rise of text linguistics, free translation has moved from the sentence to the whole text.

Debido a la gran diversidad de factores tanto externos como internos que condicionan el establecimiento de las unidades de traducción en poesía, estimamos acertada la reconstrucción de esas unidades utilizando como base la noción de translema en nuestro análisis microtextual. Una vez establecidas las unidades fundamentales sobre las que quedan sustentados los dos órdenes de análisis textual, procederemos a la descripción de los mismos.

realizado una evaluación inicial de la obra de Joyce antes de descartarla definitivamente, por lo que vimos apropiado emplear los datos de que disponíamos.

³⁴⁹ El tamaño de las unidades de traducción dependerá, asimismo, de otros factores como la experiencia del traductor o el tipo de forma que escoja para verter el texto poético (Jonasson 2007: 10; Aranda 2007: 4).

6.1.2.2. *Nivel macrotextual*

En este apartado nos centraremos en la selección efectuada por el antólogo de la obra, publicada en 1970, enfocando nuestra atención en las unidades establecidas para este nivel: tanto poemas como secciones de los mismos. Tomando como referencia el TMcen y el TMpub 1970, así como la información del informe de censura correspondiente, se apuntarán las diferencias observadas a este nivel, aislando aquellos poemas o secciones que hayan sido añadidos o eliminados tras el paso de la obra por censura. Por otra parte, se señalarán las discrepancias que, a ese nivel, presentan los distintos textos traducidos con relación a sus respectivos TOs, indicando asimismo el carácter íntegro o fragmentario de las traducciones.

Teniendo en cuenta la información recabada en el desarrollo del estudio preliminar, analizaremos la conformación de la antología, poniendo de relieve ante todo la naturaleza singular de este formato de edición, puesto que:

La relación escritura-lectura se hace más compleja en el caso de la antología, porque entre el texto y el lector se introduce como mediación inevitable la lectura del autor de la antología. Y esta mediación no es neutra, sino que está contaminada por los criterios de lectura que han funcionado en la previa selección de los textos; criterios que no siempre son estéticos o literarios [...]; más aún, no tienen por qué serlo. (Lagasabaster Madinabeitia 2000: 134).

Por este motivo conviene explicitar los pilares ideológicos fundamentales sobre los que se asienta tal selección, tarea para la que resultan especialmente útiles los paratextos de Barnatán, entre los que se incluye un prólogo y varias notas de traducción. Aunque estos pasajes no se consideran parte de nuestro conjunto textual, por cuanto ni fueron generados a través de proceso de traducción alguno ni tampoco sufrieron agravios censorios, sí que haremos uso de los comentarios del prólogo y los vertidos en otros paratextos como las notas de traducción, puestos que éstos, explica Leonardi (2007: 56), “serve the function of reporting the translator’s view of the book or of the process of translation”, incluyendo cuestiones como “what problems he or she encountered when translating that particular text[, or][...] the translator’s own interpretation of the text, since it is inevitable that a translation will reflect the translator’s unique interpretation”. Los paratextos constituyen en este sentido un termómetro en ocasiones más fiable incluso que las modificaciones en el texto principal,

como explica Crisafulli (2003: 95), puesto que permiten medir el grado de intervención del traductor en el texto a fin de imponer una ideología determinada:

Paratexts in general do not necessarily force the reader into accepting the translator's interpretations *sic et simpliciter*, or without any further inquiries. Footnotes are indeed a fundamental vehicle for the translator to reinforce the ideological representation conveyed by the translated verse, but it cannot be denied that authorial interventions occurring in them are controvertible, or open to verification, in a way that manipulations in the text proper cannot be. Authorial interventions, in my opinion, are more likely to be deceptive if they are embedded in the translation proper because, in this case, one has little choice but to accept them at face value; indeed, the reader does not know they are there.

Por otro lado, las notas del traductor constituyen “una fuente privilegiada para el conocimiento de las políticas y normas de traducción”, pudiéndose encontrar notas interlingüísticas, cuya “función es acercar al lector al TO”, aportando “las claves de lectura que considere relevantes para su óptima comprensión del TO”, o intralingüísticas, que tienen por objetivo “integrar plenamente el texto en la cultural meta”, por lo que el TM es tratado “como si de un texto original se tratara” (Toledano Buendía 2001). Todas éstas proporcionan información valiosa sobre la tendencia a la *domesticación* o *extranjerización* de los textos (Venuti 1995).

Asimismo, los criterios expuestos por los traductores/antólogos en los paratextos, así como los recogidos en los epitextos, que “provide information about the reception of the translation and, consequently, the function of the text in the [target] culture” (Rizzi 2008: 156), nos permiten sustanciar los motivos por los que se escogieron determinados autores y textos en detrimento de otros y, por otro lado, aislar las estrategias de traducción a las que, en principio, se adheriría el autor de la antología y, de ser posible tal generalización, las líneas generales que seguía la traducción de poesía durante esa época. Tales conclusiones habrán de corroborarse, no obstante, por medio de los datos recabados a lo largo del análisis microtextual.

6.1.2.3. Nivel microtextual

El último estadio consistirá en una comparación de los conjuntos textuales correspondientes a los poemas incluidos en el Corpus TRACEpi, dando un trato individualizado a cada poema. En dicho análisis habrán de contemplarse las modificaciones textuales efectuadas en el paso del TO al TM, tales como supresiones,

adiciones, cambios en la organización del texto, etc. Algunos de estos cambios aparecerán reflejados en las tablas, como las marcas textuales producidas por los censores para cada uno de los TMs, que vendrán indicadas con un subrayado. En este sentido, las únicas obras que presentan tales marcas son el TMpub 1976 y el TMpub 1977³⁵⁰, resultando éstas útiles a la hora de ubicar los fragmentos textuales del TMcen en que potencialmente se habrían fijado los censores, puesto que esta última no presenta marcas que afecten a segmentos aislados, sino a poemas enteros.

La estructura básica del análisis sigue la organización de la *Antología de la "Beat Generation"* de Barnatán (1970), dividida en cinco secciones correspondientes a otros tantos autores: Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Philip Lamantia. Dado que las condiciones de recepción en ambos ámbitos, tanto en la cultura meta como en la cultura de partida, son diferentes en el caso de cada uno de estos autores y en el de cada una de sus obras, es conveniente, además, establecer las mismas para los autores y poemas analizados. Por eso, cada uno de dichos apartados vendrá precedido de una breve reseña biográfica y bibliográfica en la que se señalan las líneas maestras que, tanto en materia temática como estilística, sigue la obra de estos poetas, particularmente los libros en que se publicaron originalmente los textos antologados por el poeta bonaerense. Por otra parte, como introducción al estudio de cada poema se recopilan en una tabla los datos de edición fundamentales relacionados con las traducciones analizadas.

El análisis de cada texto original viene acompañado también de una breve nota sobre el mismo en que se incluye información contextual acerca de su creación y recepción. Como podrá advertir el lector, la extensión de dichos comentarios será variable, puesto que el material bibliográfico disponible relacionado con estos autores y sus poemas es en ocasiones copioso, mientras que en otras, o bien no se ha podido localizar o resulta inexistente. En cualquier caso, aunque el análisis que llevaremos a cabo es eminentemente descriptivo, de encontrarse, se aportarán comentarios críticos sobre los diferentes poemas a fin de establecer las características temáticas de cada texto y anticipar los campos semánticos potencialmente conflictivos. Puesto que el análisis no tiene como objeto la crítica literaria, simplemente se apuntarán diferentes perspectivas

³⁵⁰ Se pueden encontrar también marcas en el texto de un expediente anterior de esta última (5687-70) presentado a consulta previa en 1970.

expuestas por varios autores, sin aventurarnos a entrar en disquisiciones de corte hermenéutico que vayan más allá de lo estrictamente señalado en éstas.

Durante nuestro análisis centraremos la atención en los cuatro criterios fundamentales expuestos por Abellán (1980: 88, 89), ya señalados en el apartado 3.3.2.: 1) moral sexual, incluyendo asuntos que supusieran “un atentado al pudor y a las buenas costumbres [...] y[...] abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio”; 2) opiniones políticas; 3) “Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales”; y 4) “la religión como institución y jerarquía”. Aunque se mantienen estas áreas fundamentales como objeto del escrutinio de los censores a lo largo del período meta, una vez consultadas todas las fuentes de que disponemos, así como los propios textos de nuestro corpus, conviene añadir cualquier otro criterio que pudiera haber sido aplicado a la hora de censurar los mismos y que no encaje en alguno de esos apartados. En este sentido, no nos ceñiremos exclusivamente a éstos, puesto que el estudio de los expedientes de censura de estos libros revela otro elemento central en la obra de estos autores que presentaba un obstáculo para su publicación en la forma de alusiones al mundo de la droga.

El empleo de todos los recursos citados (informes de censura, marcas textuales, datos contextuales y paratextos), nos permitirá discriminar qué fragmentos podrían haber sido objetos potenciales de (auto)censura. Un mecanismo que precisamente ha dado muy buenos frutos en este sentido en el estudio de la censura en textos narrativos es el empleo que hace Gómez Castro (2009) de lo que denomina “términos ancla”, “una lista de términos que son la representación física de los aspectos relativos a los temas tabú que tanto ofendían a las autoridades” (ibíd.: 126) y que está articulada alrededor de las cuatro áreas problemáticas delineadas por Abellán (1980). No obstante, su uso, que implica el rastreo de todos esos términos en un corpus a través de herramientas computerizadas, resulta práctico únicamente con corpus de gran extensión, lo cual no es el caso del Corpus TRACEpi, compuesto por apenas 54.000 palabras.

Por esa razón, se decidió utilizar esa lista únicamente como referencia a la hora de señalar de forma manual la aparición de tales términos, un método que resulta mucho más ágil en un conjunto textual como el nuestro, puesto que evita el tener que descartar “falsos positivos”, y que permite señalar otros términos conflictivos que no

encajen con los recogidos en la lista o figuras retóricas que no se pueden rastrear de forma automática. Con todo, resulta interesante sopesar la efectividad de esta herramienta metodológica en su aplicación al género poético teniendo en mente una posible implementación en futuros estudios de mayor extensión, por lo que dedicaremos tiempo a evaluar su pertinencia para el análisis de este tipo textual. Por otra parte, trataremos de aislar nuevos términos y áreas semánticas que no estén incluidos en la lista confeccionada por Gómez Castro (2009) y que resulten pertinentes a fin de ampliar y refinar la misma y poderla emplear de esta manera en análisis más exhaustivos.

A lo largo del análisis aislaremos los translemas problemáticos tanto en los TOs como en los TMs, realizando una comparación entre todos éstos a fin de verificar si hubo modificaciones en alguno de los textos que conforman el conjunto textual correspondiente a cada poema. De ser así, indicaremos las causas de tales cambios a través de comentarios explícitos de los traductores/editores o los censores a este respecto y, tomando como referencia otras fuentes, apuntaremos también hipótesis que los expliquen.

6.1.3. NORMAS DE TRADUCCIÓN

El último paso consistirá en el aislamiento de “possible regularities of the translator's behaviour” (Williams & Chesterman 2002: 7) que, por su recurrencia, puedan tomarse como las normas de traducción operantes durante ese período. Con ese fin se señalarán las diferentes técnicas empleadas en la traducción de los TOs, estimando asimismo su impacto a nivel pragmático-textual. Aunque existe una confusión metodológica clara al respecto de los términos *técnicas*, *procedimientos* y *estrategias* (Kearns 2009: 283), en nuestro caso establecemos la distinción entre técnicas o procedimientos de traducción y estrategias de traducción en términos de causalidad, tomándose los primeros como “mecanismos de actuación en sí que tienen lugar durante el proceso de traducción [que] se refieren a cómo se materializan en la práctica los principios de actuación” (Bandín Fuertes 2007: 198), mientras que las últimas constituyen el resultado de la acción de las técnicas empleadas como parte del proceso de traducción, “unos principios de actuación que condicionan la naturaleza del texto traducido visto como producto” (ibídem).

Teniendo en cuenta el número elevado de posibilidades de clasificación de estos fenómenos, decidimos, en lugar de elaborar una taxonomía propia partiendo de la disparidad de planteamientos teóricos elaborados por otros autores, adoptar y adaptar a nuestro análisis la propuesta de Gutiérrez Lanza (1999), recogida y ampliada por Serrano Fernández (2003), Bandín Fuertes (2007), Rioja Barrocal (2008), Camus-Camus (2009) y Gómez Castro (2009), cuya productividad en el contexto específico en el que trabajamos, el estudio de la censura en traducciones del inglés al español, se ha podido constatar. Así, aparte de los aportados por dichas autoras, emplearemos conceptos de Vinay & Darbelnet (1958/1977), Merino (1986), Newmark (1988a), Vilches (1989), Baker (1993), Toury (1995a), Chesterman (1997), Molina & Hurtado Albir (2002) y Malmkjær (2004), concretando en los siguientes aquéllos pertinentes para nuestro estudio³⁵¹:

*Elisión*³⁵²

Omisión de fragmentos textuales o significados del TO, por lo general referentes a contenidos problemáticos, para evitar así escollos censoriales. Puede ser total, eliminándose por completo la información referente a un translema, o parcial, por la que se obvia sólo una parte de éste, “por lo general la más comprometida” (Gómez Castro 2009: 141).

Transferencia

Técnica que supone el trasvase del discurso contenido en un TO a otro equivalente en la lengua meta ateniéndose a “the normal, codified practices of the target system”, lo que coincide con lo que Toury (1995a: 275) denomina “positive transfer”.

Interferencia

Se refiere a aquellos casos en que la traducción presenta una inclinación clara al polo de salida al plasmarse el influjo de la lengua original en el texto meta³⁵³ a través de la replicación de “common ST lexical and syntactic patterns”, que suponen

³⁵¹ Aunque otros investigadores de TRACE han empleado un mayor número de técnicas en sus estudios, hemos decidido omitir algunas de éstas por no resultar relevantes para el análisis de nuestros textos.

³⁵² Otros términos equiparables a esta denominación incluyen “omission”, empleado por Bajaj (2009: 212), Chesterman (1997: 109, 110) y Malmkjær (2004: 145-149), “reduction” (Newmark 1988a: 90; Molina & Hurtado Albir 2002: 510) o “implication” (Vinay & Darbelnet Darbelnet 1958/1977).

³⁵³ En ocasiones puede intervenir una tercera lengua como fuente de la interferencia (Newmark 1988a: 27), como podría ser en aquellos casos en los que está involucrada una traducción intermedia.

una violación de las normas del sistema meta reflejada en la presencia de “unusual patterns in the TT”³⁵⁴ (Hatim & Munday 2004: 7). El empleo de esta técnica de traducción, contingente necesariamente del contexto cultural en que se inscribe (Pym 2008: 325), deviene en que los términos originales “pierdan casi siempre su carga emocional y por lo tanto su valor ofensivo”, por lo que, en el caso de las versiones españolas, éstas favorecerán “a los ideales y principios del régimen” (Gómez Castro 2009: 142).

Modificación

“cualquier tipo de alteración de tipo formal o semántica” (Bandín Fuertes 2007: 201), lo que en el caso de la antología analizada viene reflejado en estas técnicas:

Conmutación

Sustitución del discurso original por otro distinto, con lo que “la información original permanece en secreto” (Vilches 1989: 31).

Moderación de la expresión

Empleo de términos con una menor fuerza connotativa, con frecuencia eufemismos, que quedará expresado en una reducción en la carga ofensiva de la traducción (Merino 1986: 287).

Intensificación de la expresión

Fenómeno opuesto al anterior, que implica el uso de vocablos que, yendo más allá de lo expresado en el TO, presenten un mayor grado de conflictividad (Gómez Castro 2009: 143).

En esta parte de nuestro estudio determinaremos el peso de cada una de estas técnicas, tanto por su frecuencia de uso como por su impacto a nivel pragmático-textual, en la obra analizada.

³⁵⁴ La de la interferencia constituye una de las dos leyes universales de la traducción propuestas por Toury (1995a: 274-279). Aunque ésta constituye una característica que, por tanto, se asume como inherente a toda traducción, ya sea en mayor o menor medida, cuando se violan las normas de la lengua meta ésta coincide con lo que el autor israelí denomina “negative transfer”. Este fenómeno se conoce también como “translationese”, término que implica “an unusual distribution of features [...] clearly [as] a result of the translator’s inexperience or lack of competence in the target language” (Baker 1993: 249). No obstante, señala Heltai (2004: 60) que, “Because of its prescriptive and pejorative connotations, the term [...] is usually avoided in present-day Translation Studies” (Hatim & Munday 2004: 12).

Por otro lado, efectuaremos un recuento de todos los translemas que aborden alguna de las áreas semánticas conflictivas que hemos señalado, bien sea en los textos originales completos de los que parte la antología, en la selección parcial remitida a censura que de éstos efectúa el traductor³⁵⁵ o en el texto publicado, a fin de estimar cuáles de éstas tenían un mayor calado en la actuación de la (auto)censura.

El observar estos aspectos nos permitirá concretar cuál de estas dos es la estrategia imperante para esa traducción o, incluso, para ese tipo textual concreto durante el tardofranquismo: la *extranjerización*, por la cual el traductor “send[s][...] the reader abroad”, al encuentro del TO, al desviarse de los “target-language cultural [...] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text”, o la *domesticación*, que implica una pérdida en el TT de “the foreign text to target-language cultural values”, ajustándose de esta manera a las condiciones de recepción del contexto meta (Venuti 1995: 20), lo que incluiría en este caso los filtros ideológicos impuestos por el régimen. Estas estrategias entroncan directamente con la *norma inicial* de Toury, ya tratada en el punto 2.1.1. de esta Tesis Doctoral, siendo la *extranjerización* y la *domesticación* conceptos homólogos, respectivamente, a la *adecuación* y la *aceptabilidad*, lo que nos permitirá determinar, en última instancia, dicha norma inicial para el conjunto textual analizado (Delabastita 2008: 239).

³⁵⁵ El atribuir la autoría exclusiva de los TMs a los traductores resulta en explicaciones parciales, puesto que se obvia el papel que juegan otros agentes como las casas editoriales y los editores en la producción de dichos textos, por no mencionar otros elementos que afectan necesariamente, bien sea por intervención directa o implícita, a su conformación, como los agentes y críticos literarios, los estamentos oficiales o el propio público lector (Milton & Bandia (eds.) 2009; Flotow 2007: 98, 104; Newmark 1991: 123). Siempre que sea posible determinar la responsabilidad de las modificaciones textuales proporcionaremos dicha información. No obstante, por cuestiones de concisión, y debido a la imposibilidad de adscribir con precisión la autoría de la mayoría de éstas, emplearemos el término “traductor” como entidad aglutinadora de todos aquellos elementos responsables de los cambios que no podamos justificar como intervenciones de la censura oficial (Hulpke 1991: 71).

7. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TRACEpi: Marcos-Ricardo Barnatán. 1970. *Antología de la "Beat Generation"*. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés.

7.1. ESTUDIO PRELIMINAR. UN REPASO A LA RECEPCIÓN Y CONCEPCIÓN CRÍTICA DE LA *BEAT GENERATION* EN SU CONTEXTO DE ORIGEN: TRADICIÓN Y CONTRADICCIÓN

Habida cuenta de la fecha de publicación de la primera edición de la antología objeto de este estudio, 1970, es fácil comprobar que la recepción de la obra poética de estos autores en la cultura meta, especialmente en lo que se refiere a publicaciones unitarias, es bastante tardía. El hilo conductor por el que se guía la selección de poemas es la adscripción de los autores mencionados a la llamada *beat generation*. Tomando en consideración este hecho, conviene detenerse en este punto, examinar qué abarca dicho término y explicar los factores de recepción de los textos adscritos al mismo tanto en la cultura de partida como en la cultura meta.

La delimitación del término *beat* presenta no pocas dificultades³⁵⁶. Esta circunstancia parte de su génesis, sobre la cual afirman Young & Young (2004: 143) que “No one seems absolutely sure where [...] [it] originated”, lo que hace que la

³⁵⁶ No se limitan los problemas a la definición aislada del mismo, ya que también “The phrase ‘Beat generation’ has itself become a source of controversy” (Dittman 2004: 42). De hecho, Rounds (2007: 279) considera que, lejos de ser un término que reflejara con exactitud la realidad, “The word ‘generation’ was probably used to make the group seem larger than it actually was”. En su conjunto, las incoherencias internas que presenta, han tenido como resultado que “there is still no coherent overview of this movement” (Gair 2008: 8). De esta misma opinión es Stephenson (1990: 8), quien apunta que “The Beats were never (nor ever pretended or aspired to be) a homogenous or a consistent movement. They issued no manifestos, subscribed to no basic tenets, formulated no dogma, embraced no common theory, doctrine or creed” (Gafarot 1992: 22). Una cuestión clave en el estudio de la *beat generation* es, por tanto, la propia existencia del movimiento, a la que pondrían en tela de juicio una plantilla demasiado escasa como para justificar el uso de la etiqueta “generación” y, por otro lado, la inclusión de artistas pertenecientes a otras disciplinas, lo que diluiría el término hasta convertirlo en irrelevante (Lawlor 2005c: 78).

etimología del término resulte extremadamente confusa³⁵⁷. No menos complicado es delimitar las características que definen al movimiento³⁵⁸ y la plantilla de autores que lo conforman³⁵⁹. En este último punto, aunque resulta complicado establecer una cronología precisa (Cook 1974: 51), la crítica suele tomar como momentos de eclosión y actos seminales de la literatura *beat* dos acontecimientos concretos: por un lado, el encuentro en 1944 de varios de los representantes de la costa este (Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs); por otro, el recital de poesía en la Six Gallery de San Francisco³⁶⁰, donde aparecen representados y abren puentes de comunicación entre ellos

³⁵⁷ Entre las diferentes acepciones y connotaciones asignadas al término *beat* podemos encontrar las siguientes: “beaten down, hopelessly alienated and discouraged; the rhythmic beat of musical composition, especially of contemporary jazz; the beating of the heart as a symbol of love and vitality; and the beatific, spiritual quest for meaning and value in life” (Skau 1988: 162, 163). El lector puede encontrar un análisis pormenorizado sobre la compleja evolución semántica de éstas en Ginsberg 1996.

³⁵⁸ Emplearemos este término en su acepción más amplia, ya que, en un sentido estricto, en cuanto a tener una agenda programática en material social, matiza Sterritt (2004: xi): “One of the Beat movement's most paradoxical qualities, however, is that it was never a movement at all, in the sense of a methodical effort to bring about fundamental sociopolitical change”. Brito (2002: 187), por su parte, señala que estos autores “no tenían ningún interés político al uso, sino sólo compromisos sociales desde la individualidad”, y que “su literatura no ha[...] supuesto una reivindicación política sino que [...] [está] más bien centrada en la reivindicación de sus propias vivencias, donde poder manifestar su ansia de libertad y experimentación”. De hecho, se da un contraste marcado entre las diferentes posiciones que, en doctrina política y social, ocuparon los miembros del grupo, mostrando algunos de ellos una postura de neutralidad o, incluso de conservadurismo, en lo que tiene que ver con estos asuntos (Raskin 2004: 162; Kirby 2002: 4, 103; Gair 2008: 2, 14). Existen asimismo dificultades para calificar a la *beat generation* de movimiento cultural, ya que los autores que la componían eran “a loose coherence of like-minded writers and artists, and the attitudes of individuals changed and developed over time” (Belgrad 2004: 27).

³⁵⁹ Aludiendo a este hecho, Pastor (1997: 12) manifiesta que “No se puede decir que exista unanimidad a la hora de entender lo que abarca el sentido de la generación *beat*, ni siquiera cuando se trata de identificar a sus miembros más destacados. Con el paso del tiempo esta frase ha resultado ser demasiado cómoda y ha servido con excesiva facilidad para describir a un amplio y heterogéneo conjunto de escritores y artistas”. Asimismo, Fernández Ferrer (1999: 264) interpreta que la falta de una filosofía única “parece ser el motivo principal por el que la generación ‘beat’ se negaba a autodefinirse, a considerarse como ‘grupo’, resistiéndose, a menudo, a ser ella misma”. Con respecto a la plantilla de autores que la conforman, Brito (2002: 192) subraya el hecho de que “la generación *beat* desapareció porque era imposible que se coordinaran durante mucho tiempo individuos tan dispares[...] [...] Compartían ideas pero no estaban interesados en establecer una comunidad burocrática que pudiese imponer obligaciones u opresiones tanto en el plano creativo como en el de la comunicación”.

³⁶⁰ El evento, que tenía como maestro de ceremonias a Kenneth Rexroth, poeta influyente y padrino de muchos escritores locales (Gair 2008: 61, 62; Smith 1983: 20), fue organizado en 1955 como mecanismo de promoción del panorama poético de San Francisco, además de, en palabras de Ginsberg & Corso (1957: 239), “to defy the system of academic poetry, official reviews, New York publishing machinery, national sobriety and accepted standards to good taste”. El recital, que reunía a “a community radically different from the America outside” (McNally 1979: 204), supuso el bautismo público de la mayor parte de poetas que intervinieron en el mismo, teniendo como punto culminante la primera lectura pública que realizó Allen Ginsberg de su poema “Howl”, por entonces todavía inconcluso (Gair 2008: 11, 66; Miles 2000a: 192). A pesar de que el público que asistió fue bastante reducido, entre setenta y cinco y ciento cincuenta personas de acuerdo con diferentes fuentes (Cherkovski 1979: 167; Russell 2002: 17; Charters 1973: 236; McClure 1982: 168), éstos, según Smith (1983: 24), “sensed the energy and importance of this monumental confluence of poetry and outlook”. Otros autores confirman la trascendencia de la velada, como Morgan (2003: 110), quien la denomina “a defining moment in American literature and consciousness”, indicando además que la lectura de aquellos poemas “helped establish the Beat Movement as a revolutionary force”. Raskin (2004: 7) expresa una opinión semejante: “In America in the

prácticamente todos los que llegarían a ser los miembros más conocidos de la misma, entre ellos Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen, Philip Lamantia, Jack Kerouac y Allen Ginsberg, y que supone un punto de inflexión en lo que tiene que ver con la entrada del grupo en la esfera pública (Stephenson 1990: 2). A éstos se suelen añadir otros nombres fundamentales como los de Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso.

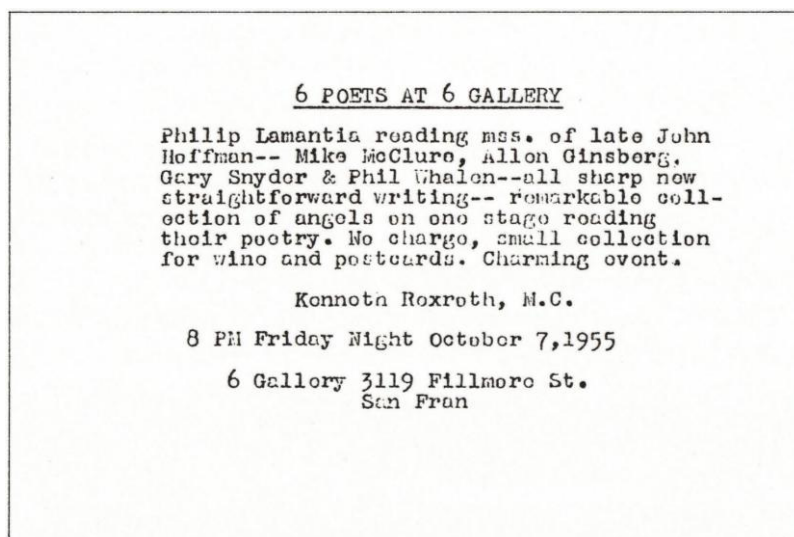


Figura 39. Invitación para el recital de la Six Gallery

Al examinar la conformación del grupo nos encontramos con bastantes problemas para justificar la inclusión de varios de esos nombres en el mismo, ya que, como explica Raskin (2004: 15), “The younger men who read together at the Six Gallery could hardly be called a school of poets or a literary circle[.][...] The poets came from very different geographical and aesthetic directions”. Tal complejidad estriba, entre otros motivos, en la disparidad de antecedentes que presentan estos autores, cuya procedencia étnica, religiosa y estética supone una fuente de conflicto en lo que tiene que ver con su propia identidad colectiva, algo que describe Ginsberg (1996: xvi) en los siguientes términos:

twentieth century, there was no public poetry reading that was a bigger bombshell than the Six Gallery Reading”. Por su parte, Gair (2008: 66) estima que aquel fue “the moment that initiated the Beat Generation’s transformation from a small underground network of writers to an internationally recognizable ‘Generation’”. Moore (2005: 330) destaca que la interacción producida entre los poetas que allí se reunieron “further strengthened the formation and cohesiveness of the Beat Generation writers, and ensured their familiarity and popularity with a wider public during the later 1950s and beyond”. En términos más concretos, podemos determinar el calado del evento en función de dos acontecimientos clave que catapultarían al movimiento *beat* a la fama, y para los cuales el recital sirvió de detonante. En primer lugar, aceleró el interés de la editorial de Kerouac por lanzar al mercado el manuscrito de *On the Road* (Cunnell 2010: 65). Por otra parte, llevó a la publicación de *Howl and Other Poems* y al juicio del que sería objeto posteriormente la obra de Ginsberg (Lawlor 2005d: xiv).

Burroughs, white Protestant; Kerouac, American Indian and Breton; Corso, Italian Catholic; myself, Jewish radical; Orlovsky, White Russian; Gary Snyder, Scotch-German; Lawrence Ferlinghetti, Italian, Continental, Sorbonne-educated; Philip Lamentia [sic], Italian³⁶¹ authentic Surrealist; Michael McClure, Midwest U.S. Scotch; Bob Kaufman, Surrealistic African-American; LeRoi Jones, Black Powerful, among others³⁶².

Dado el eclecticismo del grupo, no es de extrañar que, como describe Lee (1996: 711), “the Beats [...] could hardly be pigeonholed into an easy set of defining features”. Esto se reflejaría, en términos literarios, en “complex and often contradictory practices”, lo que contrasta con el reduccionismo implícito en “the media-construed, monolithic image of them” (ibídem). Tal discrepancia se verá reflejada en la desigual atención que se ha dedicado a los miembros del grupo, acaparando el protagonismo principalmente Kerouac, Ginsberg, Burroughs³⁶³ (Russell 2002: 7; Swartz 1999: 16; Gair 2008: 36) y, dentro de estos autores, sus obras clave publicadas entre 1955 y 1960: *On the Road* (1957), *Howl and Other Poems* (1956) y *Naked Lunch* (1959)³⁶⁴ (Skerl 2004b: 1). Por otra parte, se tiende a obviar detalles que, aun siendo importantes en la obra de algunos

³⁶¹ El origen italiano de estos autores *beat*, y otros como Diane Di Prima o Fernanda Pivano, contribuiría al desarrollo en Italia de “un destacado movimiento contracultural, conectado por razones de consanguinidad con los *beatniks* y *hippies* norteamericanos” (García Lloret 2006: 19).

³⁶² En muchos casos, como se desprende de la descripción de Ginsberg, el problema de la identidad nacional va más allá de la vinculación a un grupo, y llega a afectar al plano individual. Por ejemplo, con respecto al caso de Corso, Cocchi (1984-1985: 343) declara: “The problem of hyphenated nouns, made up of two or more semantic components is rather complicated. The case of Italian-Americans and similar ethnic groups, where psychological identity, ethnic belonging, political choice and socio-historical facts are present altogether, is even more so”. Esta situación aparecía exacerbada en el caso de muchos de los poetas *beat* al ser “first-generation American[s]” (Carey 2005: 195).

³⁶³ Zangrillo (1996) destaca en este particular que “Critics [...] have for the most part ignored Corso, treating him to this day like a footnote in the literary careers of Kerouac et al. Except for a few snide comments, they have also ignored his ‘Italianess’”. En cuanto a Gary Snyder, Cook (1974: 38, 39) puntualiza que, pese a su peso específico en lo que tiene que ver con la adopción de la cultura y religión de oriente dentro del grupo, “esta importancia no ha sido suficientemente apreciada”, ya que “durante el período en que la *beat generation* recibió la mayor publicidad, Snyder se hallaba fuera del país”. La génesis del grupo en lo que a su identidad colectiva se refiere, aclara Ferlinghetti (en Meltzer (ed.) 2001: 101), se debe a Allen Ginsberg, quien “articulated and created it out of whole cloth. Without him, there would be great writers in the landscape, but not called a ‘Beat’ generation”. Gair (2008: 8) incide también en el papel crucial de Ginsberg en la percepción del movimiento a través de su “tireless championing of his own friends’ work, [...] [which] has played a significant role in this process”, lo que, considera, “contributed to the impression of a collective strategy even where individual writers were working on their own agendas [...] [and] to negate the importance of other participants”. El propio Ginsberg (1981b: 237, 238) concibe el movimiento en términos de un círculo selecto de amigos de la costa este de los Estados Unidos “sin excesivas pretensiones” (Ginsberg en Fresneda 1995: 88) que se conocieron a mediados de los años cuarenta, al cual se le irían añadiendo más miembros de la zona de San Francisco a lo largo de los cincuenta “through natural affinity of modes of thought or literary style or planetary perspective” (Ginsberg 1996: xiv).

³⁶⁴ En cuanto a *On the Road*, Gair (2008: 77) comenta que “The attention paid to [...] [it] has tended to deflect attention from Jack Kerouac’s other writings. While most are now in print [...], they remain relatively unknown”. Charters (1973: 286), al respecto de la dimensión que cobró la obra de Kerouac, destaca que, “For most readers, at any rate, he is known as the autor of *On The Road*”.

autores, no contribuyen a la uniformidad del colectivo. Así, no es de extrañar que, aunque se incluye a los autores mencionados entre las filas de los *beats*, la realidad es que muchos de ellos, tanto por práctica literaria como de manera directa, se desmarcarán de su adscripción a ese grupo³⁶⁵.

Aunque como hemos visto es inevitable caer en simplificaciones por lo endeble que son algunos de los vínculos que justifican su existencia³⁶⁶, trataremos de establecer a continuación las características principales que aglutinan a los componentes de este movimiento, al tiempo que daremos cuenta de las excepciones que se presenten. En este sentido, suele tomarse como constante el que el término *beat generation* engloba a un grupo de autores cuya vida literaria, al menos en lo que a su actividad de publicación se

³⁶⁵ Resulta complicado pensar en la *beat generation* como un grupo homogéneo, ya que estos autores constituían “a loose affiliation of artists with many different political and aesthetic agendas” (Gair 2008: 4). Así, la relación de Philip Lamantia con este movimiento es, cuando menos, cuestionable. Aunque se le vincula con los *beats* por amistad con algunos de sus miembros, por su participación en el recital de la Six Gallery, por la inclusión de su obra en antologías relacionadas con el movimiento *beat* y por haber sido publicado en la editorial de Lawrence Ferlinghetti (Carey 2005: 195), el propio autor mantuvo las distancias con respecto a la atención mediática de éstos (Rosemont 2003: 133, 136). Por otra parte, si nos atenemos a factores estrictamente literarios, la poética de Lamantia distaba mucho de la de sus supuestos compañeros, encontrando su nicho literario inicialmente en el surrealismo y evolucionando posteriormente hasta situarse en la órbita del hermetismo (ibíd.: 124, 136; Meltzer (ed.) 2001: 134, 137). Con respecto a Corso, Kirby (2002: 102) cuestiona la dudosa asociación del autor con los *beats*: “Is Gregory Corso a member of the Beat group by anything other than physical proximity?”. Tanto por formación, como por su postura neutral o de defensa implícita hacia algunos valores de la Norteamérica de posguerra criticados por otros autores del movimiento, el autor italoamericano se sitúa en una posición incómoda en lo que se refiere a la justificación de la integridad estructural del mismo: “Corso is the anti-Beat, the Beat who didn't believe in Beatitude and questioned the ex cathedra thinking of the other Beats, driving them somewhat crazy in the process” (ibíd.: 103). Ni siquiera los autores que se suelen tomar como núcleo de la *beat generation* están libres de sospecha. Kerouac, conocido por el sobrenombre de *King of the Beats* (Gair 2008: 52), llegó a renegar de la *beat generation* en sus últimos años, y se situó en un polo opuesto con respecto a los demás autores de la misma por su posición política conservadora (Lawlor 2005d: xiii). En términos literarios mostraba una actitud parecida, ya que él “wished only to be considered in the mainstream American tradition” (Weinreich 2005: 175). La posición de Burroughs dentro del movimiento “was always anomalous”, explica Harris (2005: 29); “he never was completely there and never quite belonged[, for] his life and work always placed him at one remove from the center of Beat activity”. Sus novelas presentan una diferencia marcada en lo que tiene que ver con cuestiones estilísticas con respecto a la obra de los demás miembros del grupo, ya que éstas “more closely resemble other experimental postmodernist fictions from the countercultural 1960s” (Gair 2008: 5). Por tanto, no es de extrañar que el propio Burroughs (en Haro 1981: 53) afirmara: “No me identifico ni me he identificado nunca con sus objetivos ni con su estilo literario[...]. [N]o estamos haciendo el mismo tipo de literatura ni tenemos los mismos puntos de vista. Difícilmente encontrará cuatro autores más diferentes e individuales [que Kerouac, Ginsberg, Corso y yo]”. Incluso Ginsberg (en Duval 1997: 194) se llegó a desmarcar en algún momento de la *beat generation* a fin de destacar su individualidad frente a dicha etiqueta colectiva, afirmando además que “Burroughs y yo hemos negado sistemáticamente pertenecer a ninguna generación literaria que obedeciera a unos determinados parámetros[;][...] no éramos más que amigos, un grupo de escritores de edades distintas. [...] Las experiencias no eran comunes, y tampoco nuestras maneras de escribir. Coincidíamos únicamente en el tiempo” (Ginsberg en Legido 1996: 5).

³⁶⁶ Dadas las complicaciones que se presentan en este particular, Stephenson (1990: 8) sugiere que “The Beat Generation may most accurately be characterized by a set of attitudes and values expressed with varying emphases and perspectives by the various writers identified within the movement”, perspectiva de la que partimos en el análisis del grupo que se desarrolla a continuación.

refiere, se empieza a desarrollar en la sociedad estadounidense de los años 50. El que surgiera el movimiento *beat* por esas fechas no es ni mucho menos casual. Será precisamente el clima de posguerra, con la guerra fría como telón de fondo, el caldo de cultivo perfecto para que se forjara uno de los vínculos más obvios entre estos autores, en tanto que se opondrán a las líneas maestras que por aquel entonces se establecerán en el país en lo que tiene que ver con la politización de la cultura y la invasión de la dimensión pública en la vida privada (Harris 2000: 172, 180). Su reacción ante estos asuntos se plasmará en su negativa a “conform to mainstream American values” (Harrison 2000: 23; Coy & Coy 1976: 53), a los que consideraban “spiritual toxins suffusing the postwar American dream” (Sterritt 2004: xi). Así, una de las tendencias más recurrentes entre estos escritores es una actitud de “Rebellion and protest over accepted American values and conventional literary methods”³⁶⁷ (Burt (ed.) 2004: 488; Raskin 2004: 15), en particular, aquellos mantenidos por las clases medias (Davidson 1998a: 62; Savater & Villena 1989: 122; Michelson 1991: 142; Cook 1974: 15), buscando en su lugar “new, viable ones to replace them” (Stephenson 1990: 4, 5).

Con respecto a su conformación, se trataba de un fenómeno de marcado carácter masculino y claramente limitado en su exposición a los miembros de raza blanca³⁶⁸. Aunque había autoras y escritores negros vinculados al movimiento *beat*, se les cerraban sistemáticamente las vías tradicionales de publicación, prácticamente negándose su existencia por parte del mundo académico hasta fechas relativamente

³⁶⁷ En lo que tiene que ver con el terreno literario, si bien es cierto que “the Beats did break with the establishment line of American literature” (McNeil 1996: 179), Newhouse (2000: 1) puntualiza que hay que tener en cuenta que el fenómeno *beat*, lejos de ser un hecho aislado, “was part of a general oppositional and experimental current in the arts of the 1950s”. Gair (2008: 19) confirma este hecho al explicar que “Beats ideas about composition were already widely shared within the New York artistic avant-garde in the years immediately preceding the publication of the Beat Generation’s first major works”. Por otro lado, existe, como hemos señalado anteriormente, cierta tendencia en la crítica literaria a establecer fronteras entre grupos literarios, tomándolos como compartimentos estancos, algo que ha sucedido también en el caso de los autores de la *beat generation*, a los que “Critics often contrast [...] with the New York school of poets, seeing the former group as vulgarians and the latter as an elite group, [...] [even though] they were friends and accepted one another” (Kirby 2002: 126; Cunliffe 1991: 431). Antin (1972: 131, 132) incide también en la artificialidad de tales diferencias y, hablando con respecto a las escuelas de Black Mountain y Nueva York, recalca que “The bonds that held these poets together were more profound than any differences: a nearly complete contempt for the trivial poetry of the last phase of the ‘closed verse’ tradition and more significantly the underlying conviction that poetry was made up by a man up on his feet, talking. [...] [They all] represented an ‘opening of the field’” (Theado 2005: 18). Ginsberg (1981b: 238) hace notar a este respecto que a mediados de los años cincuenta se alcanzaría entre estos grupos “a sense of some mutual trust and interest”.

³⁶⁸ El hecho de que “the Beat hero was paradigmatically white”, explica McNeil (1996: 197), pudo haber contribuido a “The positive reception to the beatnik image”.

recientes³⁶⁹ (O'Rourke 1993: 56; Prothero 1991: 208; Nielsen 1997: 80, 161; Murphy 2005: 318). El ataque de los *beats* contra las clases medias y su identificación con personajes marginales de las clases bajas (Russell 2002: 13) tampoco es fruto de la casualidad, ya que éstos procedían de contextos de pobreza³⁷⁰, por lo que la mayoría tuvo que aceptar diversos trabajos para salir adelante hasta que alcanzaron la popularidad³⁷¹ (Kirby 2002: 128). Otro nexo de unión entre estos autores es el interés por la espiritualidad en su sentido más amplio. No se trataba de una simple búsqueda religiosa, sino de “un ansia de experiencias transcendentales” que aplacaban a base de “alcohol y drogas, budismo zen y tántrico, erotismo, contacto con sociedades primitivas, etc.” (Savater & Villena 1989: 123), así como investigando “cuestiones mentales, estéticas, sensoriales” (Antolín Rato 2001: 27; Bellarsi 2002: 123; Raskin 2004: 16; Russell 2002: 14). A pesar de que sus inquietudes abarcaban ámbitos tan dispares, la

³⁶⁹ Aunque es cierto que los propios autores beat aspiraban a la liberación sexual y a lograr una vía de escape de los valores tradicionales promulgados por las clases medias, estos objetivos en ningún caso se hicieron extensivos a las mujeres. Aclaran Miller & Nowak (1977: 171) en este particular que “The Beat writers [...] offered little hope to women. Ironically, their rebellion often was far more sexually reactionary than the domestic extremes of the fifties. [...] Beats tended to cast women in older sexual stereotypes”. Davidson (1998a: 64) ratifica este extremo al afirmar que “The Beat Generation was masculinist in temperament and ideology, relegating women to the role of sexual surrogates or family providers”. Dicha marginación se puede hacer extensiva al terreno de la crítica literaria, en el cual han estado limitadas hasta fechas recientes a formar “a subset within Beat Generation studies” (Friedman 2004: 87), perpetuándose en las crónicas del grupo “the idea of male artists as the sole poetic progenitors” (Johnson 2004: 89). Mantienen también los autores *beat* más conspicuos cierta distancia irónica con respecto a la comunidad afroamericana, de cuya cultura se apropiaron, en particular del *jazz* y el *bebop* (Reed 1978: 9; Holton 2004: 22), e idealizaron en sus obras (Davidson 1998a: 64; Prothero 1991: 212). Pese a tomar de ésta elementos centrales en su escritura, la mantienen relegada a una posición marginal (Wallenstein 1991: 612), al tiempo que niegan ser deudores de su cultura (Kohli 2004: 105). En este sentido, Sterritt (2004: 17) explica: “Ginsberg generally overlooks African American oppression as a concentrated locus of American injustice. Kerouac falls between him and Burroughs, expressing a romanticized view of African American life and experience that manifests (a) a healthy amount of admiration for black culture, history, and aesthetic expression and (b) an unfortunate amount of vicarious adventurism and naive primitivism or exoticism, with apparent motives ranging from the wistfully idealistic to the thoughtlessly parasitic”. Esa perspectiva es extensible al terreno de la creación literaria, dentro del cual “the construction of a Beat canon has tended to marginalize women and non-white writers” (Gair 2008: 123), y al de la crítica, controlada por escritores blancos “who weren't too keen on non-whites doing anything creative or worthwhile” (Reed 1978: 9).

³⁷⁰ En los primeros años de la guerra fría, esta circunstancia los empujó a una posición de marginalidad extrema, ya que “their social marginality was also economic and cultural” (Harris 2000: 175).

³⁷¹ Una excepción, al menos en términos relativos, es William S. Burroughs, quien viviría con cierta comodidad con el dinero que le llegaba de su familia (Harris 2007: 33).

religión estuvo siempre presente en su obra³⁷², aunque en ocasiones presentaba un elevado grado de eclecticismo³⁷³.

La actitud hacia las instituciones y los valores sociales y literarios establecidos que hemos comentado, plasmada en sus obras en forma de ataques contra el *statu quo* y declaraciones que se desmarcaban de la moral y los gustos imperantes, no dejaría indiferentes a las autoridades, que reaccionarían mediante diversos ataques censorios dirigidos contra los autores *beat*, algunos de los cuales se analizan en detalle en el apartado dedicado al análisis textual de sus poemas. En este caso, por paradójico que se antoje, a pesar de ser un impedimento en lo que tiene que ver con la publicación de sus obras, la censura fue, en última instancia, “a favorable force, as controversy and publicity brought Beat works to public attention” (Lawlor & Rooy 2005: 51).

Esta aparente contradicción se explica teniendo en cuenta un clima editorial que en aquella época no resultaba especialmente propicio para estos escritores, quienes “had great difficulties finding conventional publishers”³⁷⁴ (Miller & Nowak 1977: 383). Obras como *On the Road*, de Jack Kerouac, fueron pasando de un editor a otro durante años hasta que finalmente vieron la luz³⁷⁵. En 1955 Lawrence Ferlinghetti daría un paso

³⁷² Lamantia (en Metlzer (ed.) 2001: 140) explica que esta espiritualidad, aunque no aparecía ligada a religión organizada alguna (Prothero 1991: 216), es lo que llevó a Kerouac a redefinir el término *beat*, pasando de su significado más conocido de “beaten down”, al de “beatific”. No obstante, Ginsberg (1981b: 237) matiza que dicho cambio también atiende a la necesidad de contrarrestar el mal uso que los medios hicieron del mismo.

³⁷³ Esta circunstancia alcanza sus cotas más altas con Kerouac “who, though born a Catholic, practiced Buddhist meditation and once observed the Muslim fast of Ramadan [...] [and] Ginsberg, a self-styled ‘Buddhist Jew’” (Prothero 1991: 216). Los autores *beat*, afirma Bellarsi (2002: 173) “formed a mosaic group; [...] they did not develop along uniform lines in their search for postmodern forms of spirituality and in their exploration of the Buddha’s teachings”. Así pues, la tendencia de estos autores en materia religiosa es a descubrir “the combination of beliefs and practices that yielded the greatest personal satisfaction” (Lawlor 2005d: xv), manteniendo “an ambivalent relationship with organized religion[, which they] drew upon [...] even as they found [it][...] lacking in certain areas” (Lardas 2005: 299).

³⁷⁴ Uno de los mayores problemas para superar esta barrera era el propio contenido incendiario de su obra, lo que los convertía en “not just unpublished but unpublishable writers” (Harris 2000: 175). Esto, como hemos comentado, devino en la (auto)censura, no sólo ya de sus libros, sino también de su correspondencia, que llegó a estar intervenida por las autoridades (ibíd.: 174, 175).

³⁷⁵ En el caso de la obra de Kerouac, su publicación tuvo que esperar desde 1951, año en que fue escrita, hasta 1957 (Tamony 1969: 274; Dittman 2004: 41; Racionero 1997: 13; Weinreich 2005: 180). En ese lapso, el autor hubo de llevar a cabo “al menos seis revisiones, muchas [...] [de ellas] motivadas por su desesperación por conseguir un editor” (Noain 2007: 36; Charters 1973: 206), además de tener que esperar a que se produjeran cambios en la junta editorial de Viking Press (Jones 1992: 27). Cook (1974: 81) comenta que el manuscrito de Kerouac “Fue leído y rechazado tantas veces que [...] se volvió legendario”. El resto de sus textos correría la misma suerte, de forma que “from 1950 to 1955 almost no one would publish his work” (Raskin 2004: 6), teniendo que efectuarse numerosas modificaciones en sus obras hasta obtener el visto bueno de los editores (Gair 2008: 3, 76; Bevilacqua 1996: 33, 34). Las creaciones de otros autores *beat* sufrirían los mismos avatares. En el caso de Ginsberg, “Many of the poems he wrote in the 1940s [...] would not be published for years. Some would remain unpublished”

muy importante para corregir esta situación, creando la editorial City Lights Books como vía de publicación de muchas obras que no encontraban otro cauce de distribución³⁷⁶ (Miller & Nowak 1977: 383). No obstante, el impulso definitivo vendrá a través de la publicidad generada por el juicio por obscenidad y posterior fallo favorable en un caso contra City Lights al respecto del poemario *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, que generaría “una enorme e inesperada publicidad a nivel nacional” (Pastor 1991; 1997: 25, 26; Gair 2008: 1; Cook 1974: 80).

Los autores *beat* acapararon la atención de los medios a raíz de este caso y del éxito de ventas y crítica que obtuvo la novela de Kerouac *On the Road*³⁷⁷ (Meltzer (ed.) 2001: 203; Pastor 1997: 26; Gair 2008: 76). Sin embargo, a pesar de una primera etapa en la que la prensa vindicaba “the newness and excitement of the Beat generation”, ésta, una vez que se perdió interés inicial³⁷⁸, pasó al otro extremo al cabo de poco tiempo (Dittman 2004: 89). Su obra fue desdeñada o directamente obviada por buena parte de los medios³⁷⁹, tanto generalistas como especializados, cuya atención gravitaba alrededor

(Raskin 2004: 100, 101). Lo mismo sucedería con *Empty Mirror*, ya que “no editor would touch the book” (ibíd.: 109).

³⁷⁶ Entre éstas, durante sus primeros años de existencia, estarían *Pictures of the Gone World* (1955), de Ferlinghetti, *Howl and Other Poems* (1956), de Ginsberg, y *Gasoline* (1958), de Gregory Corso. La editorial tenía como base de operaciones la librería City Lights, regentada por el propio Ferlinghetti. Más que una empresa netamente filantrópica, Waldman ((ed.) 2007: 228) calificaría el nacimiento de ésta como “an astute business move”, ya que se trataba de la primera de sus características en Estados Unidos, al estar dedicada “exclusively to paperback books”. Con todo, el afán de Ferlinghetti por lanzar textos *beat* no significó que publicara indiscriminadamente cualquier libro relacionado con el movimiento, ya que, entre otras, rechazó obras de Burroughs, Corso, Snyder, así como *Mexico City Blues* y otras de Kerouac, y ni siquiera llegaría a publicar texto alguno de Michael McClure o Philip Whalen (Campbell 2001: 240, 241; Jones 1992: 19; Charters 1973: 311). Según Smith (1983: 30), dicha negativa se debe tanto a su intención de no publicar exclusivamente obras *beat* como a motivos logísticos, ya que dejaría pasar la oportunidad de incluir *On the Road* y *Naked Lunch* en su plan editorial “recognizing its limits in terms of doing a ‘big’ American novel”.

³⁷⁷ Tal fue el impacto de la publicación de la obra de Kerouac, que Pastor (1991: 211) afirma que “va a señalar para la crítica, los medios de comunicación y el público en general el nacimiento de la *generación beat*”. Gair (2008: 25) confirma el efecto catalizador de la novela, cuyo éxito tendría como corolario el que “its leading figures became nationally and internationally known”. A pesar de la influencia innegable de *On the Road*, tampoco conviene olvidarse de *Howl and Other Poems*, que constituye la otra piedra angular del movimiento (Delgado 2006: 63).

³⁷⁸ Esta caída en el olvido se produciría entre finales de los años 50 y principios de los 60, particularmente con la implantación del movimiento *hippie*, sobre el que pasaría a centrarse la atención mediática (Miller & Nowak 1977: 390; Pastor 1997: 16, 17; Owen 1964: 10; Stephenson 1990: 3, 13, 14; Ginsberg 1981b: 238, 239). Éste, no obstante, será deudor de la cultura *beat*, por cuanto toma muchos de los elementos que ya habían adelantado estos autores, tales como “pacifism and Buddhism, the first voicings of an ecological consciousness, the expansion of consciousness by psychedelics, hedonistic sex and homosexuality” (Ferlinghetti 2003: xiv; Ferlinghetti en Meltzer (ed.) 2001: 97; Harrison 2000: 31; Caro Martín 2007: 70; Brito 2002: 186; Lauriño 2003: 104).

³⁷⁹ Pastor (1997: 15) va más allá al afirmar que “los escritores *beat* fueron hostigados, ridiculizados y duramente atacados”, opinión que refrenda Stephenson (1990: 10), quien señala que éstos “were vilified by a host of vicious, inept, and uncomprehending critics”, al tiempo que califica los ataques contra ellos como “supercilious, mean-spirited, hysterical, and obtuse”. En cuanto a *On the Road*, Gair (2008: 138)

de su supuesta actitud hacia “drugs, sex and offensive behavior”³⁸⁰ y, en términos generales, de la afrenta ideológica que planteaban contra los valores establecidos en la sociedad norteamericana³⁸¹ (Davidson 1998a: 63; Miller & Nowak 1977: 386; Prothero 1991: 205; Ginsberg & Morgan 2000: 253; Skerl 2004b: 1; Kirby 2002: 26).

El término *beatnik*, creado por Herb Caen, columnista del *San Francisco Chronicle*, acabaría popularizándose como forma preferente para describir a todas aquellas personas que compartían inquietudes artísticas y/o, especialmente, afinidad con el estilo de vida con que se relacionaba a los escritores *beat*. Tanto la asociación inconsciente con el satélite ruso Sputnik y, por extensión, con el comunismo, como el propio empleo del sufijo eslavo *-nik*, con connotaciones peyorativas, hacían que dicho vocablo tuviera una carga semántica harto negativa de la que los *beat* se quisieron desmarcar³⁸² (Tamony 1969: 277; Charters 1973: 292; Bevilacqua 1996: 50, 51; Pivano 1975: 54; Campbell 2001: 245). La consecuencia principal de la aparición del fenómeno *beatnik* fue que se terminarían diluyendo los ideales de los representantes literarios de la *beat generation*, por lo que permanecerían opacos para el público general³⁸³ (Gair 2008: 122). Tales circunstancias, que deberían de ser, a todas luces, lesivas para la recepción

explica que “a conservative literary and cultural establishment did its best to bury the book and its author beneath a mountain of scorn and abuse”.

³⁸⁰ En este particular, conviene mencionar un conocido artículo de 1959 de la revista *Life* (O’Neil 124, 126), “The Only Rebellion Around”, que puso a estos autores en el punto de mira de la nación e hizo mucho por dar forma al estereotipo del *beatnik* que seguiría difundiendo la prensa norteamericana. Aunque en él se puntualiza que “it is impossible to discount all Beat literature”, el autor describe al conjunto de escritores Beat en términos nada halagadores: “undisciplined and slovenly amateurs who have deluded themselves into believing their lugubrious absurdities are art simply because they have rejected the form, style and attitudes of previous generations and have seized upon obscenity as an expression of ‘total personality’”. Las acusaciones recibidas son, según Pastor (1991: 221), fruto de “una crítica moralista, empeñada en mantener una serie de confusiones intencionadas”, lo que llevaría a ver a los miembros de este movimiento como “un nuevo tipo de revuelta amoral y asocial, indeseable [...] para la sociedad americana de finales de los años 50”. Dichos equívocos se deberían, en buena parte, a la incapacidad de algunos críticos de disociar la mitología creada por Kerouac en sus obras de los escritores y personajes asociados a la corriente *beat* a los que hace referencia, así como a la identificación de todos éstos con las clases marginales (Pastor 1991: 212-214; Gair 2008: 3; Weinreich 2005: 175; Charters 1973: 295; Harris 2004: 203). Murphy (2005: 318), por su parte, explica que la crítica contra los autores *beat*, más allá de factores puramente literarios, estribaba en el hecho de que los consideraban “an unthinking, unintelligent, in fact anti-intelligence, bunch of insensitive, undisciplined louts”.

³⁸¹ Tanto es así, que el director del FBI, J. Edgar Hoover, llegaría afirmar “that the Beats were a bigger threat than the communists themselves” (Raskin 2004: 202; Gair 2008: 14, 107, 121) No es de extrañar, pues, que autores como Ginsberg o Ferlinghetti fueran investigados por la Agencia a raíz de los comentarios políticos vertidos en sus obras (Smith 1983: 32).

³⁸² Esta circunstancia no obsta para que fuera empleado con frecuencia por los propios autores del movimiento, “perpetuating the confusion between authentic artists and the derisive caricature established by Caen” (Lawlor 2005b: 13).

³⁸³ Por otra parte, Starr (2004: 52) comenta de forma análoga que “The desire of many Beats to distance themselves from mass media stereotypes of the Beat Generation is one reason for the historic invisibility of the Beat counterculture”.

de estos autores, por cuanto suponían un ataque directo contra su obra, no hicieron más que reforzar su aceptación por parte del público como movimiento popular³⁸⁴, algo que, salvo excepciones³⁸⁵, utilizarían para fomentar sus intereses³⁸⁶, contribuyendo en última instancia a que su poesía se convirtiera en “the first [...] to reach a wide audience in decades” (Kirby 2002: 21).

A pesar de que las críticas de obras *beat* irían mitigando esa acritud³⁸⁷, la temática y terminología empleados por estos escritores hará que se retrase el reconocimiento formal de sus méritos literarios³⁸⁸. Aunque en un primer momento se puso en entredicho el valor del conjunto de la obra *beat*, así como el de los escritores adscritos a este movimiento, con el paso del tiempo ha dejado su impronta en la literatura contemporánea y ha sido aceptada de forma progresiva por parte de los

³⁸⁴ En términos de ventas, Ferlinghetti (en Campbell 2001: 226) estimaba por aquella época que el artículo de *Life* al que aludimos anteriormente “was helping to sell 300 extra copies of *Howl and Other Poems* per week” (Ferlinghetti 1957: 160).

³⁸⁵ Una de las más notables es la referida a Philip Lamantia, quien “has rarely cooperated with—nay, has most often aggressively discouraged—would-be biographers or interviewers [...] [and] has preferred to shun the limelight” (Rosemont 2003: 125).

³⁸⁶ Con respecto a esta nueva paradoja relacionada con el movimiento *beat*, Sterritt (2004: xi) explica: “Ironically, even the most insulting portrayals increased the fame and media leverage of what was still a small, largely introverted group. Angry as they were at contemptuous accounts of their lives and works, the Beats were happy to sell books and disseminate ideas on the coattails of their newfound celebrity”. En el mismo sentido se pronuncia Skerl (2004: 2), quien destaca el que los *beats* “interacted creatively with the mass media, so that, in spite of the media’s negative caricatures, their message achieved mass circulation”. Así, autores como Ginsberg, Kerouac y Ferlinghetti utilizaron esa popularidad incipiente para fomentar la distribución de poesía, y de su obra en particular, algo a lo que aspiraban (Raskin 2004 86, 87; Gair 2008: 55; Smith 1983: 28). Davidson (1998b: 268, 269, 288), matiza que “The Beats [...] neither ‘sold out’ to the mainstream nor reject it”, al tiempo que coincide en señalar esa tendencia a explotar su fama: “Far from rejecting the cultural mainstream, the Beats embraced many of its more oppositional features [...] [and] worked strategically *within* it to develop an immanent critique. They [...] projected their marginality as a cultural sign that was incorporated and consumed by ‘mainstream’ America”.

³⁸⁷ A esta situación favorable hay que añadir la progresiva retirada del veto a sus poemas en las antologías de autores noveles (Murphy 2005: 318).

³⁸⁸ El mismo Ginsberg (en Fresneda 1995: 88) reconocería: “Tal vez nos ha llegado demasiado tarde el reconocimiento”. En su caso, habría de esperar hasta 1973 para alcanzarlo, año en que recibe un National Book Award por *The Fall of America* (Burt (ed.) 2004: 601; Schumacher 2005: 129), entrando asimismo a ser miembro de la American Academy of Arts and Letters en 1979 (Russell 2002: 37), y consiguiendo el Pulitzer en 1995 por *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986–1992* (Lawlor 2005d: xvii). Raskin (2004: xx, xxi) justifica tal demora en los siguientes términos: “Ironically, the very fame that *Howl* brought to Ginsberg may also have caused his exclusion from the elite company of feted American poets. He received honors and grants, but the top literary prizes eluded him. [...] By writing and publishing *Howl*, he committed an act of cultural treason”. Este reconocimiento tardío se extendería a otros autores como Ferlinghetti, quien tendría que esperar hasta 1998 para recibir la mención de Poeta Laureado de San Francisco, y hasta 2003 para la consecución de la Robert Frost Memorial Medal y la entrada en la American Academy of Arts and Letters (Gair 2008: 140; Lawlor 2005e: 106, 107; Lawlor 2007b: 101). En cuanto a la recepción crítica de las obras *beat*, ésta, en opinión de Stephenson (1990: 15), “has been slow in coming. After the initial savaging of the Beats by reviewers and critics during the late fifties and the early sixties, there were years of general neglect and dismissal. [...] Beginning recently, there seems at last to be a growing recognition of the achievement of Beat writing”.

estamentos oficiales (Racionero 1997: 11; Russell 2002: 7; Fresneda 1995: 88; Zaya 1995: 10), incorporándose su análisis como materia de estudio en universidades e institutos³⁸⁹ (Lawlor 2005d: 76, 77) y convirtiéndose algunos de estos textos en clásicos que se han ido asimilando como contribuciones significativas al canon literario norteamericano³⁹⁰ (Burt (ed.) 2004: 527; Prothero 1991: 207, 220; Gair 2008: 9).

³⁸⁹ En términos generales, Gair (2008: 140) explica que las obras de la generación *beat* “are now taught in most colleges and universities and in many high schools, and –unlike a decade ago– there is no sense that writing a PhD thesis on Burroughs, Ginsberg or Kerouac will damage the chances of an academic career”.

³⁹⁰ Por ejemplo, con respecto a *Howl and Other Poems*, Raskin (2004: 224) apunta que el poemario de Ginsberg “is widely recognized as an American classic [...] [, and it] seems to meet most of the criteria for a classic that T.S. Eliot [...] mentions in his incisive 1944 essay, ‘What Is a Classic?’”. Esta misma opinión ya la adelantaba Stephenson (1990: 57) a principios de los ochenta, quien aseguraba que “A quarter of a century later, ‘Howl’ is still on point, still vital and still pertinent. Rather than a literary artifact, the poem is likely to become a classic”. Con respecto a su carácter seminal, otros autores sostienen que dicho texto “helps reshape modern poetry” (Burt (ed.) 2004: 520).

7.1.1. LA RECEPCIÓN DE LA BEAT GENERATION EN ESPAÑA

El fenómeno *beat* desembarcará en España con cierta intensidad a finales de la década de los cincuenta y, especialmente, a lo largo de los sesenta, precisamente el período en que el movimiento entrará en su fase decadente en Estados Unidos. En aquellos primeros momentos la obra de los autores *beat* llegaba a cuentagotas, y prácticamente tenía como representación exclusiva las traducciones de diversas novelas de Jack Kerouac (Perlado 1961: 7). La muestra más temprana de poesía *beat* que aterrizaría en España en traducción serían varios poemas incluidos en la *Antología de la lírica norteamericana* que José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal prepararon para Aguilar en 1963³⁹¹. No obstante, el grueso de la producción poética de los *beat* tendría que esperar hasta finales de esa década para empezar a tener presencia real en el mercado editorial español.



Figura 40. Imagen estereotípica del *beat* reflejada en la prensa española de los sesenta. En: *La Vanguardia Española*, 15 mayo de 1969, pág. 47.

A pesar de que se registra cierta demora en la recepción de la obra *beat* en España, los medios de comunicación irían abonando el terreno para la llegada de textos de estos autores³⁹², utilizando como vehículo diferentes artículos en periódicos y revistas de alcance nacional³⁹³. De este modo, se fueron diseminando entre el público

³⁹¹ Conviene también destacar a este respecto, aunque ausente en nuestro análisis por no poder localizar ejemplares producidos por estos medios, el fenómeno de las ediciones xerografiadas y producidas en ciclostil. Éste sería utilizado como vehículo de distribución para paliar el vacío cultural dejado por la censura oficial estricta, así como para diseminar ideas contrarias a los principios de un régimen que ejercía un control férreo “de este tipo de aparatos de reproducción durante la dictadura” que se mantendría “durante la Transición” (Larumbe 2007: 399). A modo de ejemplo en poesía traducida en inglés nos encontramos con traductores como Alberto Manzano (2007: 70, 71), quien distribuía sus versiones de la obra de otro autor contemporáneo como Leonard Cohen en estos formatos antes de recibir el visto bueno de las casas editoriales. Obras *beat* emblemáticas como *Howl and Other Poems* u *On the Road* se difundirían también, según explica López (2003: 36) a través de estos canales alternativos.

³⁹² Esta atención mediática, aclara García Lloret (2006: 31, 32), parte de “La difusión de la cultura *hippy* en la calle”, tras la cual “las traducciones de libros contraculturales no tardaron en aparecer”. Dicho interés quedaría también retratado en “la narrativa de ficción durante los años sesenta y setenta” en España, poblada de “*beatniks* y *hippies*” (ibíd.: 33), y en la música popular, con “canciones como *Beatnik*, [...] interpretada por Concha Velasco” (ibíd.: 66, 75, 76).

³⁹³ Entre éstos, cabe destacar el artículo firmado por Rafael de Góngora (1963: 34-44) titulado “La rebelión de los jóvenes”, publicado en *Blanco y Negro*, y en el que el autor pone de relieve el componente de inconformismo social de los *beatniks*. Aparecería también un artículo monográfico, “Los Beats”, al que la revista *Triunfo* (n.º 227, 8 de octubre de 1966, págs. 34-39) le dedicará, como también es el caso de la anterior, la portada, y en el que se lleva a cabo un repaso de las diferentes tendencias entre los jóvenes de diferentes países, sin que en ningún momento se haga siquiera mención de la vertiente literaria del

español conceptos como *beat*, *generación beat* o *beatnik*, si bien de forma sesgada³⁹⁴, como ya sucediera en el contexto de partida. No es de extrañar, por tanto, que Umbral (1969: 18) se lamentara de que, bien lejos de lo que tenía que ver con factores estrictamente literarios, “lo que aquí nos ha llegado de los **beatniks** es sólo el alrededor folclórico, vagancia y piojos”³⁹⁵.

El germen que serviría como punto de partida para la publicación sostenida de poesía *beat* serían las traducciones incluidas en sendas revistas literarias de finales de los sesenta. Ambas publicaciones tienen como nexo de unión la figura de Marcos-

fenómeno *beat*. Las únicas alusiones a la obra de estos autores en la prensa general durante los sesenta estarán prácticamente restringidas a los obituarios que se publicarían tras la muerte de Jack Kerouac (véase *La Vanguardia Española*, 24 de octubre de 1969, pág. 18; *ABC*, 23 de octubre de 1969, pág. 45).

³⁹⁴ Torbado (1966: 19) aclara que, aunque para mediados de los sesenta el apelativo se había hecho “ya famoso en las columnas de nuestra prensa diaria”, “tampoco son *beatniks* muchos a quienes suele aplicarse este nombre”. Gironella (1968: 3) concuerda con esta idea al apuntar que “Apenas si da tiempo a que los vocablos sean digeridos por la mentalidad popular. ¡Cuánta gente confunde a los ye-yés con los *beatniks*, con los hippies, con los gamberros! Y sin embargo, son mundos asaz distintos”. Refrenda también este extremo Salvador (1962: 7), quien considera que el término *beatnik* es “un poco confuso, ya que si algunos, equivocadamente a nuestro juicio, los han considerado equivalentes a los gamberros, los ‘teddy boys’, los ‘blousson noir’ [sic], más bien parece equivaler a una postura pasiva, al modo del absurdo y la desesperanza”. El lector encontrará una muestra de los desatinos de la prensa a la hora de emplear este vocablo en el Anexo 3. Otros, como *generación beat*, cuya problemática en la cultura de origen se ha señalado con anterioridad, resultan incluso más confusos en su traducción española, introduciéndose diferentes alternativas como formas de denominación del movimiento, entre las que se incluyen la “generación vencida” (Berlanga 1982: iv), la “generación quemada” (Horia 1960: 3; Perlado 1961: 7), la “generación golpeada” (Fernández-Cruz 1973: 3; Rincón Verdadera 1998: 32) o la “generación batida” (en *ABC*, 14 de abril de 1964, pág. 49).

³⁹⁵ Hay infinidad de artículos en la prensa periódica española en que se describe el fenómeno *beatnik* haciendo alusión a los aspectos más sórdidos del mismo. Entre otros, podemos citar el reportaje fotográfico publicado en *ABC* bajo el título “Como una plaga se extienden los ‘beatniks’ por Europa” (29 de junio de 1966, págs. 37-41) y que incluye afirmaciones como la siguiente: “Su simple presencia ofende a la vista y el olfato, y su peligrosa proliferación, de verdadera plaga, debe causar hondas preocupaciones a los países que los padecen” (ibíd.: 37). No menos impactante es un pie de foto sacado del mismo artículo, que reza: “La sensación de repugnancia que da esta pareja de ‘beatniks’ paseando al borde de un canal, no impide que el corazón se estremezca con un temblor de piedad o de lástima” (ibidem). Otro reportaje de la revista *Triunfo* (n.º 72, 19 de octubre de 1963, págs. 8-11) titulado “El rally de los ‘beatniks’” califica a un grupo de jóvenes suecos con ese apelativo, comentando al mismo tiempo que “como en castellano no existe el tipo ni, en consecuencia, el término para designarlo [...] hemos preferido emplear la palabra ‘gamberro’”. El *beatnik* es tomado por la prensa, por tanto, como un peligro público que “supone para la sociedad un santo horror y detesta a los pequeños burgueses” (Méndez Vigo 1967: 53). Desde el estamento eclesiástico también surgen voces en esta época que advierten a los españoles del peligro de que “sus hijos se conviertan en *beatnicks* [sic] melenudos, profesionales del gamberismo” (Redel 1967: 33). Por su parte, Miquelarena (1959: 90) califica a los miembros de la *beat generation* de “bohemos excesivos, dedicados a demostrar que pueden beber más, drogarse más, sentirse más aburridos y más cualquier cosa que ninguna otra comunidad de bohemos”. También resultaban populares las noticias dedicadas a las expulsiones de supuestos *beatniks* de diversos países europeos (*La Vanguardia Española*, 9 de abril de 1966, pág. 14; *ABC*, 11 de noviembre de 1965, pág. 74), incluyendo España (*La Vanguardia Española*, 23 de septiembre 1966, página 8; *ABC*, 13 de agosto de 1967, página 63; *Diario Madrid*, 7 de mayo de 1966, pág. 13), debido a su comportamiento asocial. No es de extrañar, pues, que Torbado (1966: 19) sugiriese que “Alguien se ha encargado de crear una opinión pública adversa a esos muchachos. En algunos países se les ha prohibido entrar”. Pese a esa negatividad generalizada, no faltan algunas voces moderadas como las del propio Umbral (1969), la de Giménez-Arnau (1965; 1970) o la de Owen (1964), más centradas en la dimensión estrictamente literaria de la *beat generation*.

Ricardo Barnatán, quien realizaría diversas versiones de varios poemas de autores *beat* recogidas en la revista leonesa *Claraboya* (Barnatán 1997: 53) y en *La Estafeta Literaria*, editándose en ambos casos sin el texto original.

La primera de estas publicaciones, *Claraboya*, nace en 1963, bajo el auspicio financiero de la Diputación Provincial de León, y “con una tirada inicial de trescientos cincuenta ejemplares” (Lanz 2005: 44). Ideológicamente, la revista surge como reacción a la poesía practicada en España hasta ese momento, teniendo como firme propósito “la superación de las dos tendencias opuestas que habían dominado la poesía de la primera posguerra[:][...] social e intimista” (Lanz 2002: 81; Rubio 1976: 272). Esta intención se plasmará en “uno de los proyectos poéticos más importantes desarrollados en la década de los años sesenta en todo el ámbito español” (Lanz 2005: 15). Dentro de un formato bimensual, se abrirá desde la revista una ventana a la poesía creada fuera de España, en particular, a las últimas tendencias estéticas del momento, tomadas como modelos que sirvieran de vehículo para la renovación de la lírica española³⁹⁶. Así, se publican en *Claraboya* numerosas traducciones hasta su cierre forzoso por problemas con el ente censorio en 1968³⁹⁷, tras haberse publicado 19 números (ibíd.: 34, 35; Gálvez 2007: 39).



claraboya

Figura 41. Portada del número 14 de *Claraboya*, especial dedicado a la *beat generation*.

En este sentido, destaca el número 14, publicado en 1967, un especial dedicado a la poesía *beat*. La inclusión de estos poetas en la revista no era un hecho arbitrario según Lanz (2005: 109, 110), quien explica:

³⁹⁶ Gálvez (2007: 39) considera que la extensión “de[l] pensamiento poético” de la publicación “a nivel internacional[...] [era] poco común en las revistas de poesía españolas”.

³⁹⁷ Debido probablemente a la época en que se vierte su comentario, Hernández (1975: 62) expresa el episodio en clave eufemística: “la revista [...] [fue] suspendida en su hora –época Fraga– por salirse del carril silencioso”. Concretando más ese apunte tímido, la interpretación política del poema de José Antonio Llamas “No amanecer”, publicado en el n.º 18 de la revista, acabaría siendo, según Luis Mateo Díez, otro miembro fundador de *Claraboya*, uno de los motivos de la desaparición de la publicación en 1968 (Lanz 2005: 45).

La poesía «beat» norteamericana suponía para *Claraboya* una línea de enlace de las poéticas latinoamericanas recientes con las estéticas modernas más avanzadas en el mundo anglosajón, que, sin despreciar la expresión «en vivo» de la realidad, aportaban renovados modelos formales para su más adecuada captación dinámica; apuntaba asimismo un puente de enlace entre las poéticas latinoamericanas herederas de la estética «rota» vallejana y su voluntad renovadora desde parámetros dialécticos.

Aunque la selección de textos y un buen puñado de las traducciones que aparecen en ese número llevan la firma de Barnatán, se publican otras, como las de “He”, de Ferlinghetti, y los Coros 113, 127 y 179 de *Mexico City Blues*, de Jack Kerouac, que corren a cargo del poeta cubano Julio E. Miranda (Delgado 2006: 62); las del poema número 26 de *Pictures of the Gone World*, de Ferlinghetti, y “To Lindsay”, de Ginsberg, realizadas por José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal; y, por último, “Uccello”, “But I Do Not Need Kindness” y “Birthplace Revisited”, de Gregory Corso, vertidos por José María Delgado. Aparte de éstos, se incluirán otros dos poemas de Ferlinghetti que no llegarán a publicarse en la antología de Plaza & Janés: “In Goya's Greatest Scenes We Seem to See”, en traducción de Coronel Urtecho y Cardenal, y el cuarto poema de *A Coney Island of the Mind*, “In a Surrealist Year”, en versión de Rolando Costa Picazo. A éstos se les une “Salmo penitencial”, un poema del hermano Antonino, O. P., William Everson de nombre de pila³⁹⁸, figura periférica del movimiento *beat* vinculada a éste a través del *San Francisco Renaissance* (Connelly 2005: 101; Brophy 2007: 87).

Por su parte, Barnatán sería el encargado de traducir fragmentos de las tres secciones de “Howl”, lo que marcará un hito al ser la primera vez que se publican en España porciones significativas del poema de Ginsberg (Lanz 2005: 110), así como versiones de “Message”, “Song” y “America”, del mismo autor. Por otra parte, el poeta hispano-argentino escribe también una “Introducción a la poesía ‘beat’”, una reseña biográfica de los autores antologados, y dos traducciones de textos en prosa de Kerouac y Ginsberg. Cierra la selección un artículo de Ignacio Gómez de Liaño titulado “Sobre Allen Ginsberg y la Generación Beat”. Aunque ya se habían publicado poemas de estos

³⁹⁸ En la revista aparece nombrado como hermano Antonio, errata introducida en dicho número, ya que está transcrito correctamente en la antología de 1963 de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal de la que se extrajo la traducción del poema. Se reproduce asimismo, otro error tipográfico ya presente en esta última, por el cual se cambia el nombre de nacimiento del autor a Richard Everson. González Corugedo (1971: 112) afirma que erratas como éstas “pueden confundir, pero el profesional, se supone, conocerá y manejará el texto inglés”.

autores a través de la antología de Urtecho y Cardenal a la que hemos hecho alusión anteriormente, el de *Claraboya* se trataba del primer intento de publicar la obra poética de estos autores “de un modo agrupado y con un soporte teórico y poético” (ibídem).

Por otro lado, Barnatán incluiría en 1969 sus versiones de los Coros 113, 127 y 146 de *Mexico City Blues* en *La Estafeta Literaria*³⁹⁹, una publicación marcada inicialmente por su origen y apoyo oficialistas, circunstancias que se irán diluyendo con el paso del tiempo⁴⁰⁰ (Garbisu Buesa 2008: 285). La revista, cuya andadura, después de numerosos cambios en su dirección, atravesaba por aquel entonces su quinta etapa, le dedica un apartado a Jack Kerouac a modo de homenaje póstumo⁴⁰¹, acompañando esas traducciones de un artículo de Francisco Umbral (1969: 18-20) titulado “Réquiem por la ‘beat generation’”. Barnatán incluirá los tres poemas en su antología, que, junto con aquellos seleccionados en el especial de *Claraboya*, constituirán el núcleo de la antología que publicaría Plaza & Janés al año siguiente.

Conviene señalar, además, que, unos pocos meses antes de ver la luz dicho volumen, se editarían varios textos extraídos del mismo en la revista *Aquelarre. Cuadernos de poesía*⁴⁰², uno de cada autor recogido en la antología, incluyendo el poema “Mensaje”, de Allen Ginsberg, el “Coro 127” de Jack Kerouac, “Vuelta al lugar natal”, de Gregory Corso, el poema 26 de *Retratos del mundo ido* y un fragmento de “La condición diabólica”, de Philip Lamantia. No obstante, puesto que el contenido de estos versos es idéntico al de los publicados en el volumen de “Selecciones de poesía universal”, éstos no formarán parte de nuestro corpus. Por otro lado, Barnatán haría nuevamente las veces de seleccionador y prologuista, con lo que se situará como nexo de unión entre todas estas publicaciones y la *Antología de la “Beat Generation”*.

³⁹⁹ Número 433, de 1 de diciembre.

⁴⁰⁰ Tanto es así, que “Fraga, arremetería ya en su cuarta etapa contra lo que calificó de ‘barralbergaminismo’, actitud culturalista de contestación política que [...] debió hacer daño a la imagen ‘liberalizadora’ en materia informativa del equipo ministerial” (Rubio 1976: 72).

⁴⁰¹ Explica Garbisu Buesa (2008: 293, 294; 2010: 89) que la publicación de textos de autores foráneos en *La Estafeta* estaba supeditado en muchos casos a la aparición de noticias “sobre un acontecimiento especial”, como un fallecimiento o la obtención del premio Nobel.

⁴⁰² Números 4-5-6, abril, mayo, junio de 1970, págs. 3-9.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Antes de pasar a analizar ese texto conviene, no obstante, que nos detengamos a examinar el conjunto de obras relacionadas con la poesía *beat* que se publicaron entre 1970 y 1981⁴⁰³.

Tabla 26. Volúmenes unitarios publicados sobre poesía *beat* (1970-1981)

Año Pub. TO ⁴⁰⁴	Año Pub. TM	Título(s) Original(es)	Título Meta	Autor(es) Original(es)	Autor(es) Meta	Editorial	Texto Bilingüe	Calif. Censoria y Número de expediente
	1970		<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Corso Ferlinghetti Ginsberg Kerouac Lamantia	Marcos-Ricardo Barnatán	Plaza & Janés	Sí	Tachaduras (1445-70)
	1972		<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Corso Ferlinghetti Ginsberg Kerouac Lamantia	Marcos-Ricardo Barnatán	Plaza & Janés	Sí	Depósito (15606-72)
1956, 1960, 1961, 1963, 1968	1976	<i>Howl; Empty Mirror, Early Poems; Kaddish; Reality Sandwiches; Planet News</i>	<i>Aullido, selección de poemas de Allen Ginsberg</i>	Ginsberg	Sebastián Martínez, Jaime Rosal y Luis Vigil	Producciones Editoriales	Sí	Reparos (3597-76)
	1977		<i>Poesía Beat</i>	Varios ⁴⁰⁵	Jerónimo-Pablo González Martín y Margaret Randall (selección)	Visor	No	Depósito (5327-77)
	1977		<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Corso Ferlinghetti Ginsberg Kerouac Lamantia	Marcos-Ricardo Barnatán	Plaza & Janés	Sí	Depósito (5632-77)
1973	1977	<i>The Fall of America: Poems of These States</i>	<i>La caída de América: poemas de estos Estados (1965-1971)</i>	Ginsberg	Antonio Resines	Visor	No	Depósito (13672-77)
1960	1978	<i>The Happy Birthday of Death</i>	<i>El feliz cumpleaños de la muerte</i>	Corso	Antonio Resines	Visor	No	Depósito (3397-78)
1963	1978	<i>Reality Sandwiches</i>	<i>Sandwiches de realidad: 1953-60</i>	Ginsberg	Antonio Resines	Visor	No	Depósito (5811-78)

⁴⁰³ Aunque el período meta abarca hasta el año 1983, no se publicaría ninguna traducción de poesía *beat* en los dos últimos años del período.

⁴⁰⁴ Este campo y el relativo al título original quedan desiertos para cuatro registros vinculados con sendas antologías de traducción, la *Antología de la "Beat Generation"* y *Poesía Beat*, elaboradas ambas a partir de un número demasiado elevado de TOs como para aparecer listados. En cualquier caso, se aportan más datos con respecto a los textos originales de estas obras, especialmente en relación a las tres ediciones de la *Antología de la "Beat Generation"*, en los siguientes apartados.

⁴⁰⁵ No se desglosa el contenido de este apartado en la tabla por limitaciones de espacio. Los autores recogidos en la antología son los siguientes: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Leroi Jones, Philip Lamantia, Peter Orlovsky, Philip Whalen, John Wieners, Barbara Moraff, Diane Di Prima, Jack Spicer, Michael McClure y Gary Snyder. El mayor peso de la antología recae, no obstante, sobre los cinco primeros.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Año Pub. TO ⁴⁰⁴	Año Pub. TM	Título(s) Original(es)	Título Meta	Autor(es) Original(es)	Autor(es) Meta	Editorial	Texto Bilingüe	Calif. Censoria y Número de expediente
1973	1980	<i>The Fall of America: Poems of These States</i>	<i>Caída de América: poemas de estos Estados: 1965-1971</i>	Ginsberg	Antonio Resines	Visor	No	No disponible
1958	1980	<i>Gasoline</i>	<i>Gasolina y otros poemas</i>	Corso	Diego A. Manrique	Producciones Editoriales	Sí	No disponible
1971	1980	<i>Scattered Poems</i>	<i>Poemas dispersos</i>	Kerouac	Mariano Antolín Rato	Visor	No	No disponible
1958	1981	<i>A Coney Island of the Mind</i>	<i>Un Coney Island de la mente</i>	Ferlinghetti	Marcos Julián y Carlos Bauer	Hiperión	Sí	No disponible
1956	1981	<i>Howl and Other Poems</i>	<i>Howl y otros poemas</i>	Ginsberg	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Visor	Sí	No disponible

Al observar el año de publicación de estas traducciones, se pueden discriminar dos fenómenos. Por un lado, llama la atención, como hemos reseñado con anterioridad, el lapso de tiempo tan dilatado que se da entre la fecha de edición de las obras originales, la mayor parte de ellas publicadas en el último lustro de la década de los cincuenta, y la de las obras traducidas. Así, las primeras traducciones parciales de poemas tan icónicos como “Howl”, de Allen Ginsberg, tardarán en llegar a España 11 años, mientras que habrá que esperar 20 hasta encontrar la primera versión completa del poema en español y 25 hasta la publicación íntegra del poemario al que da título⁴⁰⁶.

Con respecto al conjunto de obras de poesía *beat* publicadas en España, la media de desfase para las que se dispone de fecha de publicación se establece en 16 años, constituyendo la traducción de *The Fall of America* el límite inferior, con 4 años, y la ya mencionada de *Howl* el superior, con 25. Otras obras representativas del movimiento *beat*, como *Gasoline*, de Gregory Corso, o *A Coney Island of the Mind*, de Lawrence Ferlinghetti, correrán suerte parecida a la de Ginsberg, retrasándose la fecha de publicación de sus traducciones en 22 y 23 años respectivamente.

Por otra parte, destaca sobremanera, especialmente teniendo en cuenta la circunstancia anterior, la profusión de libros de poesía *beat* que se publican en España entre 1976 y 1981. Un repaso de las calificaciones censorias de estas obras nos permite establecer una evaluación inicial, en tanto que los escollos con este ente pudieran haber

⁴⁰⁶ Se puede encontrar una evaluación más detallada con respecto a las implicaciones derivadas de la fecha de publicación de la obra de Ginsberg en el apartado dedicado al análisis microtextual de “Howl” (7.2.2.3.1.).

sido el motivo fundamental tanto del retraso en la publicación de estas obras como del ritmo de edición relativamente elevado de las mismas en los años inmediatamente posteriores a la caída del régimen.

Habida cuenta del precedente de la antología de Plaza & Janés, sujeta a todo tipo de recortes censorios, no es de extrañar que otras editoriales tuvieran que esperar a que las condiciones de publicación fueran más laxas para evitar problemas que les acarrearán incluso pérdidas económicas. Tal es el caso de la antología publicada en Visor que lleva por título *Poesía beat*, compilada por la poetisa estadounidense afincada en México Margaret Randall. Pese a que ésta se trataba de “La primera antología de poesía beatnik en español” (Anaya 2005), habiéndose presentado a censura por primera vez en 1969, seis meses antes que la de Plaza & Janés, no saldría al mercado sino hasta 1977, muy probablemente debido a las numerosas supresiones sugeridas por los censores⁴⁰⁷.

En cualquier caso, el esfuerzo editorial evidenciado en el incremento significativo en el número de libros publicados a partir de 1976, como se puede apreciar en la tabla anterior, no refleja un interés masivo por traducir al español este tipo de obras. En este sentido, exceptuando el caso aislado de *Un Coney Island de la mente*, lanzada en 1981 por la madrileña Hiperión, la publicación de poesía *beat* se concentrará en apenas tres editoriales (Plaza & Janés y Producciones Editoriales, afincadas en Barcelona, y la madrileña Visor), y en sus correspondientes colecciones (“Selecciones de poesía universal”, “Star-Books” y “Visor de poesía”).

Conviene en este punto hablar de la última de estas colecciones ya que, al no estar vinculada estrictamente al género poético y no ser particularmente prolífica en lo que a publicación de traducciones de obras de este género se refiere, no aparece comentada en el apartado correspondiente de la presente Tesis Doctoral, como es el caso de las otras dos⁴⁰⁸. “Star-Books” nace en 1976 amparada por la revista *Star*⁴⁰⁹,

⁴⁰⁷ Como se abordó en el apartado 4.2.14.1., este texto ya había sido traducido en 1970, contando con dos expedientes de censura previos, numerados 7048-69 y 5687-70, correspondientes a esa traducción y al paso anterior del texto original por este ente. No obstante, su publicación, que no presentaría modificaciones con respecto al manuscrito censurado, se retrasaría hasta el citado año. El lector podrá encontrar en la sección 7.1.3. más detalles acerca de estos expedientes.

⁴⁰⁸ Véase el epígrafe 4.2.7., dedicado al estudio de las colecciones de poesía con representación en el Catálogo TRACEpi, para un análisis específico de “Selecciones de poesía universal” y “Visor de poesía”.

⁴⁰⁹ Ya en la propia revista se daría cabida a reseñas sobre la *beat generation*, incluyendo artículos dedicados a Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William S. Burroughs (n.ºs 16-18).

junto con *Ajoblanco*, una de las publicaciones periódicas dedicadas a la contracultura de mayor calado en la España de los setenta. La colección, lanzada por la barcelonesa Producciones Editoriales, “heredera de la muy popular e importante Ferma” (Altarriba 2002: 92), operaría bajo la dirección de Juan José Fernández, en la que colaboraría Jaime Rosal “durante los primeros veinte títulos” (Rosal 2007: 38), haciendo éste además las veces de “traductor estrella” (Vidal-Folch 2007: 27). Aunque Manrique (2008: 114) califica a la editorial como “una de aquellas empresas familiares barcelonesas que sacaban libros para el mercado popular, sin ambiciones opositoras”, la colección daría a conocer “muchos textos fundamentales para la contracultura” (Usó 1996: 401) de “escritores malditos o críticos con el sistema” (Altarriba 2002: 92) que “ninguna editorial quería traducir” (Juan José Fernández en Manrique 2008: 115). Entre éstos, se publicarían obras de poesía *beat* como las recogidas en la tabla, otras en prosa como *El primer tercio*, de Neal Cassady, *Las cartas del yague*, de Ginsberg y William S. Burroughs o *En la carretera* y *El libro de los sueños*, de Jack Kerouac, así como una biografía dedicada a este último. La colección, en opinión de Manrique (2007: 22), serviría de “inspiración para otras [...] similares mucho más celebradas, dedicadas igualmente a [...] la literatura de la contracultura” (Vidal-Folch 2007: 27).

Volviendo a los datos contenidos en la tabla, podemos advertir que las tiradas de los volúmenes presentados en la tabla de obras publicadas en España se atienen a parámetros conservadores, costumbre al uso en el género poético, con un promedio de 3.000 ejemplares por edición. La media de páginas se establece en 160 por volumen, lo que se corresponde con el hecho de que la mayoría de estos libros se publican en formato de bolsillo y que, por otra parte, las editoriales trataban de fijar precios asequibles. Tales restricciones de precio y número de páginas limitan, entre otras cosas, la cantidad de autores incluidos en las antologías, así como la probabilidad de que las obras se editen en formato bilingüe, circunstancia que se da en la mitad del total de títulos únicos publicados.

Centrándonos en los autores seleccionados, es fácil notar el paralelo con la situación ya registrada en el contexto de partida, esto es, la existencia de una figura central en el apartado poético de la generación *beat*, Allen Ginsberg. Tras él, acapararán la mayor atención editorial y mediática otros dos autores, Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso, y, ya en menor medida, escritores como Jack Kerouac o Philip

Lamantia. Destaca en este particular la antología *Poesía beat* por ser la única que rompe con esa dinámica al incluir a poetas menos difundidos, como Michael McClure, Gary Snyder, Leroi Jones, Peter Orlovsky, Philip Whalen, John Wieners o Jack Spicer. Asimismo, es notable por el hecho de que en ella aparecen las únicas muestras de poesía compuesta por mujeres adscritas a este movimiento publicadas en español durante el período meta, con traducciones de sendos poemas de Barbara Moraff y Diane Di Prima.

Las revistas literarias, los poemarios y las antologías dedicados a la poesía *beat* son sólo algunas de las fuentes en que se pueden encontrar versiones de la obra de estos autores. Aparte de éstas, se incluyen algunos de sus textos en las siguientes publicaciones unitarias:

Tabla 27. Volúmenes unitarios publicados con textos de poesía *beat* (1970-1981)

Año Pub. TM	Título Meta	Autor(es) Meta	Editorial	Calificación Censoria y Número Expediente	Poemas incluidos (Título Original y Título Meta ⁴¹⁰)	Texto Bilingüe
1963	<i>Antología de la poesía norteamericana</i>	José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	Aguilar	Autorizada (1585-62)	<p>FERLINGHETTI: "In Goya's Greatest Scenes" ("En las más grandes escenas de Goya") "Pictures of the Gone World 26" ("Cuando leo a Yeats") "Christ Climbed Down" ("Cristo se bajó")</p> <p>PHILIP WHALEN: "The Road Runner" ("El corre-caminos") "Homage to Robert Creeley" ("Homenaje a Robert Creeley")</p> <p>MICHAEL McCLURE: "The Cat's Air" ("Lo gatuno")</p> <p>ALLEN GINSBERG: "To Lindsay" ("A Lindsay")</p> <p>LAMANTIA: "There Is This Distance Between Me and What I See" ("Poema estático número 9")</p>	No

⁴¹⁰ La información con respecto al título meta no aparece en todos los casos, ya que en algunas obras, principalmente de ensayo, se omite a veces esa información.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Año Pub. TM	Título Meta	Autor(es) Meta	Editorial	Calificación Censoria y Número Expediente	Poemas incluidos (Título Original y Título Meta ⁴¹⁰)	Texto Bilingüe
					<p>“Las paradojas pobres”⁴¹¹ “La escena de la pirámide”</p> <p>GARY SNYDER: “North Beach Alba” (“Alba en North Beach”)</p>	
1969	<i>Cosmopolitismo y disensión: Antología de la poesía norteamericana actual</i>	Alberto Girri	Monte Ávila (Caracas)	No disponible ⁴¹²	<p>FERLINGHETTI: “In Goya's Greatest Scenes” (“En las más admirables escenas de Goya”) “Not too long ago” (“No mucho después”) “Pictures of the Gone World 16” (“Visiones del mundo ido 16”)</p> <p>GINSBERG: “A Supermarket in California” (“Un supermercado en California”) “America” (fragmento) (“America”) “To an Old Poet in Peru” (fragmento) (“A un viejo poeta del Perú”)</p>	No
1974	<i>La generación beat</i>	Esdras Parra	Barral	Silencio (6133-74)	<p>Fragmentos de:</p> <p>GINSBERG: “America” “A Supermarket in California” (“Un supermercado en California”) “Lysergic Acid” (“Ácido Lisérgico”) “The Reply” (“La respuesta”) “Mescaline” (“Mescalina”) “The Change” (“El cambio”) “Kaddish” (“Kaddish”)</p>	Sí ⁴¹³

⁴¹¹ En los casos de este poema y del siguiente, no se presenta el dato del título original, ya que no ha sido posible encontrarlo.

⁴¹² Aunque no se dispone de información relativa a la censura oficial de esta obra al estar publicada fuera de España, sí que se tiene constancia de la existencia de ejemplares de la misma en bibliotecas españolas, por lo que se incluye en la tabla. Al mismo tiempo, hay evidencia que apunta a que el libro llegó a España durante el período meta, ya que Talens (1971: 8) explica que “algunos de los autores seleccionados [en la antología de Barnatán] eran ya conocidos en España a través, sobre todo, de versiones hispanoamericanas –tal es el caso de Ginsberg y Ferlinghetti, incluidos por Alberto Girri en su *Cosmopolitismo y disensión*”.

⁴¹³ El fragmento de “Howl” representa la excepción en este caso, ya que únicamente aparece en traducción.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Año Pub. TM	Título Meta	Autor(es) Meta	Editorial	Calificación Censoria y Número Expediente	Poemas incluidos (Título Original y Título Meta ⁴¹⁰)	Texto Bilingüe
					<p>“Howl” (“Howl”) “The Lion for Real” (“El león por auténtico”) “On Burroughs’ Work”</p> <p>CORSO: “Hair” (“Pelo”) “In the Fleeting Hand of Time” “Power” “In the Tunnel-Bone of Cambridge” “Italian Extravaganza” “For Miles” “Marriage” “Writ on the Eve of My 32nd Birthday” “Eleven Times a Poem” “Elegiac Feelings American”</p> <p>LENORE CANDEL: “Circus”</p> <p>MICHAEL McCLURE: “The Ghost Tantras – 2”</p>	
1974	<i>Antología de la poesía norteamericana</i>	Agustí Bartra	Plaza & Janés	Aceptado el depósito (13562-74)	<p>FERLINGHETTI: “Pictures of the Gone World 17” (“Retratos del mundo ido 17”) “Pictures of the Gone World 24” (“Retratos del mundo ido 24”)</p> <p>GINSBERG: “Howl” (Fragmento Parte II) (“Aullido”)</p> <p>CORSO: “Uccello” (“Uccello”)</p>	No
1975	<i>Beat, hippie, yippie, del underground a la contracultura</i>	José Palao	Júcar	Aceptado el depósito (5194-75)	<p>KEROUAC: “Mexico City Blues - 211th Chorus”</p>	No
1975	<i>La escritura en libertad. Antología de poesía experimental</i>	Fernando Millán y Jesús García Sánchez (selección)	Alianza	Aceptado el depósito (7422-75)	<p>GINSBERG: Páginas 162-164 de <i>Indian Journals</i>.</p> <p>FERLINGHETTI: “Automatic Poem”, de <i>Love Is no Stone on the Moon</i>.</p>	Sí

Podemos dividir estos libros en dos categorías fundamentales: por un lado, cuatro antologías de poesía y, por otro, dos obras de ensayo, *La generación beat*, de Bruce Cook, y *Beat, hippie, yippie, del underground a la contracultura*, escrito por la italiana Fernanda Pivano. Hay que notar que, debido precisamente a la atomización a la que por naturaleza tiende la publicación de poesía, es probable que el listado que aparece compilado anteriormente no sea totalmente exhaustivo. Por otro lado, dada la mayor dificultad para encontrar material relevante por la dispersión temporal y geográfica del mismo, se ha omitido deliberadamente la búsqueda de aquellos fragmentos de poesía *beat* incluidos en la prensa diaria⁴¹⁴, si bien consta que en ocasiones se publicaban por esta vía⁴¹⁵.

Una vez establecido el contexto en que se gestó la antología de Barnatán, pasaremos a continuación al estudio de la misma, señalando sus características principales y repasando la información aportada por los informes de censura. En una última fase, pasaremos al análisis descriptivo macrotextual y microtextual del volumen.

⁴¹⁴ También hemos descartado aquellos textos aparecidos en otros tipos de publicaciones periódicas y traducidos a lenguas distintas a la española. Este es el caso de sendos pasajes de la segunda parte de “Howl” traducidos al catalán que se publicarían como introducción a un artículo de la revista valenciana *Gorg* (nº 26, diciembre de 1971, págs. 18-21).

⁴¹⁵ Entre éstos aparece el siguiente de “Lysergic Acid”, de Allen Ginsberg, que se corresponde con un artículo de Taranto (1968: 18) en *La Nueva España*: “Yo, Allen Ginsberg, conciencia separada [...] / yo que intento comprender la más mínima e infinita vibración de la eterna armonía [...] / –yo que estoy condenado...” (10, 12, 16); dentro de esta cita se omitirían los versos: “I want to be God [...] / I who wait trembling my destruction by that aethereal music in the fire / I who hate God and give him a name / I who make mistakes on the eternal typewriter” (11, 13-15). Otro ejemplo es el caso de sendos artículos de Giménez-Arnau (1965: 51; 1970: 42) en el diario *ABC*, que incluyen traducciones del comienzo de “Howl” y del último verso de “Footnote to ‘Howl’”. Pardo & Ortega (1978: 14) incluyen igualmente en su reportaje publicado en el dominical de periódico citado varios fragmentos entresacados de las tres secciones del poema de Ginsberg. Por otra parte, el diario madrileño (*ABC*, 15 de septiembre de 1973, pág. 112) dedicaba en su serie “Treinta poetas norteamericanos” un apartado a Lawrence Ferlinghetti, con traducciones de dos de sus poemas. La primera de éstas se trata de la versión firmada por Marcelo Covian del poema 11 del volumen del sanfranciscano *Pictures of the Gone World*, al que se hace referencia de forma habitual por su primera línea: “The World Is a Beautiful Place”; ya se había publicado el mismo texto con anterioridad en la *Antología poética* de Ferlinghetti que Covian recopiló en 1969 para la bonaerense Ediciones del Mediodía. Se incluye en el mismo espacio “Cristo se bajó”, la traducción de José Coronel Urtecho del poema de Ferlinghetti extraída de la *Antología de la lírica norteamericana* que preparó el poeta nicaragüense junto con Ernesto Cardenal para Aguilar en 1963. Ambos poemas aparecen transcritos en su integridad, salvo el segundo, al que le faltan las siguientes dos estrofas: “Cristo se bajó / de su árbol desnudo / este año / y huyó a donde / ningún gordo desconocido y bonachón / vestido de franela roja / con barba de mentira / caminara haciéndose pasar / por una especie de santo del Polo Norte / a través del desierto de Belén Pennsylvania / en un trineo Volkswagen / arrastrando por renos retozones de Adirondack / con nombres alemanes / y cargado de sacos de Humildes Regalos / de Sacks de la Quinta Avenida / para el Niño Dios que cada uno se imagina / Cristo se bajó / de su árbol desnudo / este año / y huyó a donde / los cantadores de villancicos de Bing Crosby / no lloriquearan que la Nochebuena es fría / y los ángeles del radio City / no patinaran sin alas / en un país de las maravillas todo nevado / entrando a un cielo de alegres cascabeles / diariamente a los [sic] 8:30 / con matinés de la Misa del Gallo” (33-60) (Coronel Urtecho & Cardenal 1963: 456, 457).

7.1.2. CARACTERIZACIÓN DEL TEXTO PUBLICADO

El propio título de la obra, *Antología de la “Beat Generation”*, nos proporciona dos claves para entender su contenido. En primer lugar, se trata de una antología de traducción que encargó Enrique Badosa, director de las colecciones “Selecciones de poesía española” y “Selecciones de poesía universal” (Cuenca 1993: 11), y que Plaza & Janés lanzaría como parte de esta última a finales de septiembre de 1970⁴¹⁶. La selección y traducción correrían a cargo de Marcos-Ricardo Barnatán, a quien se elegiría con toda probabilidad gracias a su trabajo para *Claraboya*.

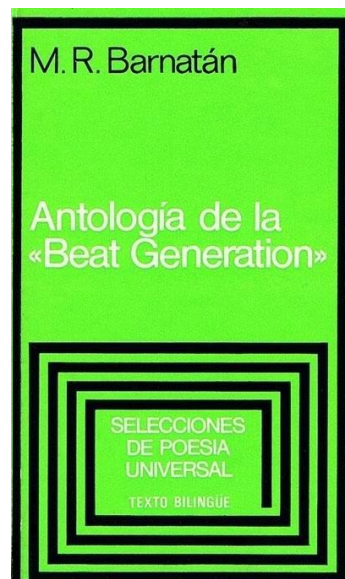


Figura 42. Portada de la antología de Plaza & Janés

El joven poeta, novelista, crítico, traductor y editor hispanoargentino nacido en Buenos Aires recalaría en Madrid en 1965 con 18 años (Carrete et al. 2000: 273). En lo relativo a su actividad como escritor lírico destaca por su afiliación a “la llamada generación de los novísimos[,] [...] Dentro de [la cual] [...] jugó [...] un activo rol de cohesión e integración” (Jiménez 1998: 191), siendo autor de una producción poética extensa, reunida en buena parte en su antología *El techo del templo*⁴¹⁷. Como ensayista destaca por ser biógrafo de Jorge Luis Borges, sobre el que ha escrito varios libros, siendo su última obra publicada sobre el autor porteño *Borges: biografía total* (1995), editada por la madrileña Temas de Hoy. Su contribución traductora se limita, aparte de la propia *Antología de la “Beat Generation”*, a un poemario de Artaud⁴¹⁸ y a una versión en verso de *La Epopeya de Gilgamesh*⁴¹⁹.

Las fuentes originales de las que partió Barnatán en su traducción fueron varios poemarios y antologías de cinco autores⁴²⁰: Gregory Corso, representado en la antología por varios poemas de *Gasoline & The Vestal Lady on Brattle* (1958) y *The*

⁴¹⁶ Siendo más concretos, las notas de publicación contenidas en la prensa periódica sitúan la fecha en que el libro vería la luz entre el 23 y el 24 del citado mes.

⁴¹⁷ Marcos-Ricardo Barnatán. 1999. *El techo del templo: antología 1965-1998*. Madrid: Huerga y Fierro.

⁴¹⁸ Antonin Artaud. 1976. *El pesanervios*. Madrid: Visor.

⁴¹⁹ Marcos-Ricardo Barnatán. *Gilgamesh*. 1986. Barcelona: Lumen.

⁴²⁰ El director de la colección “Visor de poesía”, (García Sánchez 1970: 19) indica que “En esta antología [...] no están incluidos [...] otros poetas no menos importantes”, “seguramente por falta de espacio”. En este particular, Gardiner (2008: 40) señala que “the choice to publish a bilingual edition necessarily involves [...] factors such as size of the volume, price of the volume and audience”.

Happy Birthday of Death (1960); Lawrence Ferlinghetti, cuyos poemas seleccionados se extrajeron de *Pictures of the Gone World* (1955), *A Coney Island of the Mind* (1958), y *Starting from San Francisco* (1961); Allen Ginsberg, con poemas entresacados de *Howl and Other Poems* (1956) y *Kaddish and Other Poems* (1961); Jack Kerouac, varios poemas de *Mexico City Blues* (1959); y Philip Lamantia, con dos poemas pertenecientes a su antología *Selected Poems 1943-1966* (1967).

Tras el encargo de Badosa, Barnatán se puso a trabajar en la antología durante una estancia en Londres en el verano de 1969, “traduciendo a Kerouac, a Ferlinghetti, a Ginsberg, a Gregory Corso y a Philip Lamantia” (Barnatán 1997: 53). No obstante, dicha labor no es un salto al vacío, sino que tiene como trampolín las traducciones incluidas tanto en *Claraboya* y *La Estafeta Literaria* como, en menor medida, en la *Antología de la lírica norteamericana* de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, publicada en Aguilar en 1963, cuya influencia es notoria en la selección de poemas. Tanto peso tienen esas publicaciones que, como se considerará más en detalle en el apartado dedicado al análisis macrotectual de la obra, 12 de los 19 poemas que pasaron el corte censorio, o 13 de 23 si tenemos en cuenta la selección original remitida a censura, ya habían sido incluidos en alguna de ellas⁴²¹.

La edición del volumen viene acompañada de diversos paratextos, tales como la “Introducción a la poesía beatnik” y las reseñas bibliográficas elaboradas por Barnatán, así como un apéndice que recoge traducciones de varios textos de ensayo de Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg y Jack Kerouac⁴²² en los que se encuentra una justificación de la poética de estos autores. Exceptuando estos últimos, la antología se presenta en formato bilingüe, con el texto en inglés confrontado con su traducción en la siguiente página, lo que, según explica el propio Barnatán (1970: 27), “puede colaborar a que cada lector haga su versión de la obra”. En este sentido, es destacable el número de erratas introducidas en el texto original publicado, 58, además de otras 19 que se

⁴²¹ Aunque se ha omitido, también podemos mencionar la antología titulada *Cosmopolitismo y disensión*, llevada a cabo por Alberto Girri, que, a pesar de tener su publicación en Venezuela, era conocida por el público español (Talens 1971: 8).

⁴²² Se trata, más en concreto, de “Autobiografía”, de Ferlinghetti, “Carta”, “Poesía, violencia y ternura”, “La articulación rítmica” y “A propósito de ‘Howl’”, de Ginsberg, y “Credo y técnica de la prosa moderna”, de Kerouac.

corresponden con poemas que fueron expurgados del manuscrito censurado⁴²³. Se desprende de los comentarios de Uriz (en Vega 1996-1997: 147) que dicha circunstancia, lejos de ser excepcional, parece haber sido la norma en lo que tiene que ver con las ediciones publicadas⁴²⁴, no sólo en “Selecciones de poesía universal”, sino también en todo el panorama editorial de la España de la época:

los libros de Jorge Padrón que habían salido en Plaza & Janés, en edición bilingüe, eran absolutamente un desastre [...] porque las erratas prácticamente hacían inútil la publicación del texto original: no había forma de leerlo, ni suecos, ni españoles, ni nadie[;] en España hacer poesía, –y poesía bilingüe–... ¡qué te voy a decir!

Estas observaciones son extensibles a otros textos publicados en “Visor de poesía”, así como en la colección “Star-Books” de la barcelonesa Producciones Editoriales, plagados de errores. Así, no sorprende encontrar diversas voces que pondrían en entredicho la calidad de las diversas traducciones elaboradas con posterioridad a la publicación de la *Antología de la “Beat Generation”* y, en general, la de las versiones españolas de obras contemporáneas producidas durante aquel período⁴²⁵. Con respecto a *El feliz cumpleaños de la muerte* Villar (1979: 103) señala que “La colección de poesía ‘Visor’ está realizando una espléndida labor al proporcionar traducciones de los libros más vanguardistas, desde Baudelaire hasta la *beat generation*. Lástima que las traducciones no sean siempre correctas. La de este libro cuenta con muchas incorrecciones [...]. Lástima, sí, porque merece la pena leer a Corso”. Las críticas con respecto a la casa madrileña parecen bastante extendidas, como es el caso de Campos (1996: 59), quien explica:

⁴²³ En puridad, aunque se introducen al menos 20 errores nuevos en el texto publicado, se corrigen en el texto original publicado en la antología muchos de los que aparecían en el manuscrito censurado y en las galeradas, llegando hasta 58 el número de enmiendas.

⁴²⁴ Esta situación se puede confirmar tomando como base el TO de las tres secciones de “Howl” publicado en las dos obras bilingües en que está incluido el poema: la *Antología de la “Beat Generation”* y la antología *Aullido* de Allen Ginsberg, publicada en “Star-Books”. Una vez analizados los textos, observamos que no aparecen errores en el texto meta publicado en 1970, mientras que encontramos 13 erratas en el texto original. Asimismo, se ha constatado la presencia de 19 errores en la traducción de *Aullido* y 13 en el texto original, si bien hay que tener en cuenta que en este volumen está editado el poema íntegro, mientras que en la antología de 1970 no aparecen 4/5 partes de la primera sección, la más larga del texto de Ginsberg con diferencia.

⁴²⁵ A este respecto, Masoliver (1988: 8) lamentaba la situación en España, al emplearse lo que define como “una extraña lengua de malas traducciones”, incluyendo “Las aberrantes traducciones de los grandes poetas modernos”.

reservo mi juicio sobre un buen número de traducciones de la Editorial Visor, la cual parece haber contratado a veces, en lugar de traductores, a peluqueros, ebanistas o empleados de oficina. Las ediciones bilingües que confrontan las versiones, son en este caso acusadoras.

Wolfe (1995: 86) vierte también comentarios negativos sobre otra traducción publicada en Visor: “Me puedo acabar poniendo [...] enfermo [...] si me pongo a desguazar la [...] edición que preparó Mariano Antolín Rato de los poemas de Raymond Carver para la editorial Visor”. También parecen hacerse extensibles estas críticas a obras vertidas de otros idiomas: “Las [traducciones] de [Kavafis publicadas en] Visor mejor ni mencionarlas, son detestables”⁴²⁶ (José María Álvarez en Csuday 1987: 250). Estas apreciaciones alcanzan también a textos de ensayo como *La generación beat*, de Bruce Cook, sobre la cual Manrique (1974: 85) concluye “recomendar su lectura, a pesar de una desafortunada traducción por alguien que está totalmente ajeno al rollo”.

En lo que tiene que ver con su recepción, la antología de Barnatán es, con bastante probabilidad, la traducción de poesía *beat* perteneciente al período estudiado que más influencia ha tenido con el paso de los años. Las críticas que recibió la obra fueron unánimes en lo que a su valoración positiva se refiere. Por ejemplo, Talens (1971: 8) destaca el hecho de que “el libro de Barnatán viene a llenar un hueco importante”, ya que “faltaba la obra que intentara presentar la generación como núcleo coherente”. Para el autor (ibídem), “la obra de los poetas «beats» representa un manifiesto testimonial de enorme importancia, y como tal hay que tomar este libro”, al tiempo que anticipa la salida de nuevos libros sobre la poesía beatnik “hacia cuyo desentrañamiento es esta «Antología» un primer e interesante paso”. En términos similares se expresa García Sánchez (1970: 19), quien esgrime que el vacío que existía con respecto al “conocimiento directo de la poesía de la generación [...] «beat» [...] ya quedó cubierto con la antología[,...] [que] tiene, entre otros méritos, el de ser la primera que se hace en lengua castellana”.

⁴²⁶ Existe también algún comentario aislado sobre la calidad de alguna obra publicada por Visor, como la relativa a una antología de Emily Dickinson traducida por Marià Manent, cuyas versiones Arango (2006: 21) considera “inigualables”. Esto, sin embargo, no debe tomarse como un elogio a la editorial, sino al traductor, uno de los “que más hizo [...] por introducir e incorporar a los poetas de lengua inglesa” (Ruiz Casanova 2011: 100) en España, y cuyas “antologías de la lengua inglesa [están] consideradas todavía —a día de hoy— como una de las aportaciones más relevantes en el campo de la traducción poética de la lengua inglesa” (ibíd.: 131).

Por su parte, Rico (1970: 42) menciona que la “selección de Barnatán, dentro de los estrechos límites que se ha fijado en punto a nombres y a poemas, refleja muy bien [...] [la] doble imagen poético-ideológica [del movimiento *beat*], y la introducción, aunque breve, cumple perfectamente su función”. En la crítica anónima publicada en *La Vanguardia Española*⁴²⁷ se define a la antología como “una buena muestra de la obra de sus más representativos autores”, siendo el libro “una excelente ayuda, [y] una puerta de acceso” al conocimiento “de la generación *beat*”. Umbral (1970: 20), por su parte, estima que el texto de Barnatán “vuelve a poner de actualidad en España, tardíamente, a la famosa generación norteamericana de los años cincuenta”. En la crítica que firma Lucrecio para el diario *Madrid*⁴²⁸, éste considera que “Salvo algún argentinismo [...] y una o dos llamadas ingenuas [...], y reiteraciones [...], fallos muy menores, naturalmente, la antología es significativa, útil y muy rigurosa”. González Corugedo (1971: 112), además de señalar alguna otra incorrección, concluye que “La traducción es muy correcta aunque, llevando el original *en face*, tal vez se hubiera podido intentar hacerla menos literal”.

Si bien Sierra de Cózar (1971: 159) hace también hincapié en “las deficiencias que [...] pueden achacársele a [...] [Barnatán, como la] [...] traducción poco cuidada”, puesto que “los textos ingleses permiten corregir o matizar desacuerdos”, no deja de indicar que el libro “arroja innegablemente un saldo positivo”, por cuanto “tiene un gran valor informativo”. El mismo autor (*ibídem*) aporta además un dato que no aparece en ninguna de las demás fuentes consultadas, y que está relacionado con que los errores de traducción del libro se deben a la presencia de “más de una transparencia de la versión francesa”, refiriéndose de esta manera a la antología *La poésie de la beat generation* (Lebel (selección) 1965), que supuestamente habría utilizado Barnatán para el trasvase al español. Dado este apunte, conviene, por tanto, examinar como parte del análisis textual de la obra si, efectivamente, la traducción se efectuó a partir de una lengua intermedia, en este caso, la francesa, o, por el contrario, puesto que ningún otro autor coincide en señalar este extremo, si éste se trata de un mero error de apreciación por parte del crítico.

⁴²⁷ 30 de septiembre de 1971, pág. 54.

⁴²⁸ 23 de septiembre de 1970, pág. 20.

En cualquier caso, la recepción crítica tan favorable incidiría de forma positiva en el éxito de la obra, alcanzando una buena medida de popularidad poco tiempo después de su publicación⁴²⁹ (Rodríguez Rivero 2002: 2). Semejante recibimiento llevaría a la editorial Plaza & Janés a preparar dos ediciones subsiguientes en 1972 y 1977, con tiradas de 3.000 y 2.000 ejemplares respectivamente⁴³⁰. Por otra parte, el peso de la antología en el panorama poético en España se ha mantenido, en tanto que todavía existe demanda por parte del público lector⁴³¹ y que incluso ésta ha recibido la consideración de clásica (Villena 2005: 6).

Otra fuente de la que podemos recabar información vital para ampliar nuestro conocimiento de la recepción de estos autores son los expedientes de censura, aspecto que pasaremos a comentar a continuación.

7.1.3. ESTUDIO DE LOS DICTÁMENES/DEPÓSITOS DE LA CENSURA OFICIAL

Habiendo comentado a grandes rasgos algunas de las incidencias sufridas por esta obra tras su paso por el ente censorio en el cuarto epígrafe de esta Tesis Doctoral, conviene desglosar las conclusiones principales alcanzadas por los censores, ya que, como veremos, tendrán un impacto inmediato en la conformación de la obra, especialmente a nivel macrotextual.

En este sentido, el manuscrito con la traducción de la obra junto con el texto correspondiente en inglés es remitido a censura⁴³² y se presenta con fecha de entrada de 13 de febrero de 1970, solicitándose la consulta voluntaria a fin de publicar una tirada de 3.000 ejemplares de la antología. Al día siguiente pasa al lector identificado con el

⁴²⁹ Se da fe del interés generado por la antología en sendas noticias sobre Marcos-Ricardo Barnatán aparecidas en el Diario *Madrid*, ediciones de 2 de diciembre de 1970 y 7 de abril de 1971, ambas publicadas en la página 17.

⁴³⁰ Esta es una circunstancia poco habitual en lo que tiene que ver con la publicación de textos poéticos, según explica Martínez de Mingo (2001: 202), quien considera “muy difícil que un libro de poesía llegue a la 3.^a edición”.

⁴³¹ En estos términos se expresa Cuenca (1993: 11), quien la define como “una preciosa antología poética”. De forma más reciente, el poeta Jaime Siles (2008: 19) refrenda esta idea: “Recuerdo la emoción con la que leí la antología que [...] hizo el poeta hispano-argentino Marcos-Ricardo Barnatán [...] y que convendría reeditar”. Por su parte, Pérez-Petit (2009) destaca que la antología “es de imprescindible lectura aún hoy, más de veinte años después de su publicación”.

⁴³² Expediente 1445-70.

número 32, quien emite informe el 5 de marzo del mismo año, transcrito a continuación en su integridad⁴³³:

Recoge esta Antología, en sus textos originales y las correspondientes traducciones en castellano, las obras poéticas más significativas del titulado movimiento “Beatnik” o “Beat generation”, debidas a los principales corifeos intelectuales de dicha corriente: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso y Philip Lamantia. La parte dedicada a cada uno de ellos va precedida de una breve nota biográfica y bibliográfica. Se incluye también un prólogo, debido al compilador de la antología, Marcos Ricardo Barnatán, a modo de estudio e intitulado “Introducción a la poesía beatnik”, en el que intenta encuadrar el movimiento beatnik en el campo poético contemporáneo, justificarle [sic] y explicar las causas que han dado lugar al mismo, así como sus pretendidos móviles y finalidades. Concluye la obra con unos apéndices, que recogen diversos textos no poéticos de los cinco autores beatnik antes mencionados.

Sin hacer cuestión de la discutible validez literaria de la poesía beatnik y de su carácter antisocial y contrario a la moral y orden establecidos, es preciso señalar la inconveniencia de publicar gran parte de los poemas contenidos en la antología. Deben suprimirse “One thousand fearful words for Fidel Castro” [sic] (págs. 41-50), por sus implicaciones políticas procastristas; “Howl” (págs. 52-67), “America” (págs. 68-75), la parte IV de “Kaddish” (págs. 104-107) y “The End” (págs. 114-115), por contener numerosos pasajes obscenos, irreverentes, etc., que aparecen marcados. La obra solamente es publicable con las supresiones precitadas.

El informe pasa a instancias superiores, manteniéndose todas las tachaduras propuestas, salvo las relativas a “Howl”, del cual se salvan todas sus partes exceptuando “Footnote to ‘Howl’”⁴³⁴, que abarca las páginas 64 a 67 del manuscrito. El 15 de abril, Plaza & Janés envía las galeradas de la antología a las autoridades censorias, quienes autorizan al día siguiente el depósito de la obra una vez comprobadas las supresiones efectuadas⁴³⁵, haciéndose éste efectivo el 7 de agosto, mes y medio antes de su salida. Con respecto a las dos ediciones del mismo libro que se publicarían en años sucesivos, la petición de la segunda entraría el 29 de diciembre de 1972⁴³⁶. Tras comprobar el

⁴³³ Se puede encontrar una copia reprográfica del expediente en el Anexo 1. Se incluye la transcripción en el texto principal por mor de su relevancia en el estudio que nos ocupa y por la necesidad de evitar problemas de legibilidad derivados de la copia fotográfica y de la caligrafía del lector de turno.

⁴³⁴ Aunque a veces se toma como la cuarta sección de “Howl”, puesto que originalmente era tal el caso (Stephenson 1990: 56), la composición de “Footnote to ‘Howl’” es posterior, creándose “to counter the criticism [...] that the poem propounded no positive values” (Perloff 1990: 209; Edington 2005: 36). Dado que los censores no diferencian entre los dos poemas y los incluyen bajo la misma etiqueta, “Howl”, a efectos de mantener ese conjunto de poemas, hemos preservado esa denominación común. Esto no es así en el análisis microtextual, en el que se lleva a cabo la distinción pertinente.

⁴³⁵ El propio Barnatán (1997: 53) reconoce que “el libro se publicó, muy recortado por la censura, en 1970”.

⁴³⁶ Expediente 15606-72.

expediente de la original, el censor estima que "A la vista de sus antecedentes, nada hay que objetar al contenido de esta nueva edición", por lo que autoriza el depósito de la obra un día después. La tercera, con fecha de entrada de 2 de mayo de 1977, entraría a depósito directamente⁴³⁷, por lo que no se dispone de datos adicionales sobre la misma. Dadas las modificaciones llevadas a cabo en el volumen original y la práctica ausencia de cambios en las siguientes ediciones, circunstancias que se tratarán en detalle en la próxima sección, es lógico que éstas pasaran el trámite censorio con tanta facilidad.

Resulta conveniente también repasar los informes de censura emitidos con respecto a las demás traducciones que forman parte de nuestro corpus a fin de comprobar qué poemas y autores resultaron objeto de la atención de los censores y qué temas aparecen de forma recurrente como obstáculos para la publicación de los diferentes textos a lo largo del período meta, siendo éstos en los que habremos de centrar nuestra atención durante el análisis descriptivo-comparativo. Con ese fin, examinaremos a continuación la información más relevante de los expedientes encontrados, presentada en orden cronológico.

El primer informe de entre los que analizaremos será el correspondiente a la antología *Poesía Beat*, de Margaret Randall⁴³⁸, en el que el primer lector advierte de "muy frecuentes alusiones a" las "Drogas y su mundo", al "Sexo, a veces confusamente mezclado con religión" y al "Comunismo". Por consiguiente, sugiere numerosas tachaduras tanto en la introducción como en doce composiciones distintas, apareciendo entre los fragmentos afectados los poemas "America" y "But I Do Not Need Kindness", compuestos por Allen Ginsberg y Gregory Corso respectivamente y compilados en la antología de Barnatán. El segundo lector que interviene en la evaluación del libro, cuya traducción califica de "deficiente", destaca en la obra poética de los *beat* el "tono de 'rebeldía'", el carácter destructivo y el empleo de un "lenguaje 'directo'" que "cae muchas veces en el empleo del vocablo de mal gusto", a la vez que "sugiere la supresión de [varios] versos o vocablos" como requisito para la publicación del volumen. Al pasar el expediente a instancias superiores, los cambios requeridos se

⁴³⁷ Expediente 5632-77.

⁴³⁸ Expediente 5687-70, abierto el 1 de junio de 1970 y vinculado a la traducción de la obra efectuada por Jerónimo-Pablo González Martín para la editorial Visor. El expediente anterior de la misma (7048-69), relacionado con el texto original de Randall, no tiene informe asociado, ya que los censores se limitarían a solicitar al editor la traducción correspondiente. Cabe notar, no obstante, la ausencia de tres poemas en el texto español, el "224th Chorus" de la obra de Jack Kerouac *Mexico City Blues*, y otros dos firmados por Leroi Jones, "An Agony As Now" y "Rhythm and Blues".

reducirán, quedando circunscritos a la introducción y a seis poemas, entre los que se incluye “America”.

El siguiente expediente será el relativo a la obra de ensayo titulada *La generación beat*, escrita por Bruce Cook, de fecha 27 de mayo de 1974⁴³⁹. Los censores considerarán que el libro es “perfectamente admisible”, aunque destacan “unos párrafos sobre las drogas [...] que [...] parecen inconvenientes”. Aparte de éstos, marcarán además pasajes sobre el sexo y otros en que se habla de la droga en clave religiosa, razones todas éstas por las que la obra obtiene la calificación de “Silencio”. El 12 de mayo del año siguiente se emitirá informe con respecto a otra monografía de la italiana Fernanda Pivano sobre los autores *beat* y demás movimientos literario-sociales contemporáneos con el título *Beat, hippie, yippie*⁴⁴⁰. El lector declarará en última instancia que la obra “pese a las escabrosas ideologías expuestas se considera [...] NO DENUNCIABLE”.

En el informe de *Aullido*, antología poética de Allen Ginsberg remitida a censura por Producciones Editoriales en marzo de 1976⁴⁴¹, ésta recibirá el dictamen de “Silencio”, apareciendo en el mismo el contenido reproducido a continuación:

Los poemas de este autor [...] son [...] crudos[,] fuertes y hasta desagradables. Quieren reflejar esta juventud hippie de estos tiempos, cuya existencia transcurre de un modo un tanto anormal, y en donde las drogas y el sexo apenas tienen más valor que del placer. En el libro se observa: falta de respeto e irreverencia religiosa [...], obscenidad [...], exaltación de la homosexualidad [...], aspectos que pudieran ser materia de posible denuncia.

Las páginas señaladas por los censores se corresponden justamente con tres poemas incluidos en el manuscrito censurado de Barnatán: la parte II de “Howl”, “Footnote to ‘Howl’” y la sección segunda de “Kaddish”.

Aparecerá el 26 de marzo de 1977 un nuevo expediente de la antología *Poesía Beat*⁴⁴², título que no llegaría a publicarse tras su paso anterior por censura. En este caso el lector destaca que “En ocasiones abundan las palabras que antaño se consideraban ‘malsonantes’”, así como el hecho de que “La introducción tiene alguna frase de suyo elogiosa para ciertos tipos de droga [...] [que] debe ser evitada [...] [y] en su caso

⁴³⁹ Expediente 6133-74.

⁴⁴⁰ Expediente 5194-75.

⁴⁴¹ Expediente 3597-76.

⁴⁴² Expediente 5327-77.

prohibida”. No obstante, al final concluye que “no se puede considerar que haya entidad suficiente como para proceder contra el libro” porque “en realidad desprestigia a la droga”. Entre otras observaciones, se incluye además un “breve ataque al matrimonio”⁴⁴³. La última obra incluida en nuestro corpus para la que disponemos de informe es *El feliz cumpleaños de la muerte*, traducción de la obra de Gregory Corso *The Happy Birthday of Death* que pasará por censura en marzo de 1978. El lector escribe su evaluación del poemario el día 22 de ese mismo mes⁴⁴⁴. En ésta se señalan “como llamativas las alusiones al Ejército, en general, y denuncias a la policía”, aunque dado el “contexto general de dichas composiciones”, no estima conveniente “calificar la obra como denunciante”.

Si bien es cierto que no forma parte de nuestro corpus, hay otra obra de poesía *beat* publicada durante el período meta que puede darnos pistas en cuanto a apuntar los temas más problemáticos en este tipo de colecciones, y que se corresponden con el expediente de *La caída de América: poemas de estos Estados (1965-1971)*, de Allen Ginsberg. El lector, cuyo informe aparece fechado el 30 de noviembre de 1977⁴⁴⁵, aparte de señalar que “La versión española le hace perder casi todos sus valores de musicalidad[,] [...] Resulta[ndo] insoportable”, indica la presencia de “una composición rotundamente obscena, de nauseabunda homosexualidad” y de “algún que otro detalle erótico de dudoso gusto” que no tendrá tanto calado en la calificación de la obra, puesto que, piensa el lector, se trata de un “libro que leerán pocos”.

La presencia de todos estos contenidos opuestos a la doctrina del régimen comentados en los expedientes a los que acabamos de hacer alusión no es, en absoluto, una característica exclusiva de la práctica poética de los *beat*, sino que también es parte esencial de su narrativa, por lo que resulta pertinente examinar el tratamiento que la censura hizo de las novelas de los dos prosistas más conspicuos del movimiento: Jack Kerouac y William S. Burroughs. Con respecto a la obra del primero, la historia de su publicación en España se remonta a 1960, año en que la importadora E.D.H.A.S.A. solicita la entrada de 50 ejemplares de la traducción de “The Subterraneans” editada por la bonaerense Sur⁴⁴⁶. En el informe, el lector califica a los miembros de la *beat*

⁴⁴³ Éste está relacionado con el poema “Marriage”, de Gregory Corso, del cual se marcan los siguientes versos: “inventando maneras de estropear casamientos, azote de la bigamia / canto del divorcio” (61-63).

⁴⁴⁴ Expediente 3397-78.

⁴⁴⁵ Expediente 13672-77.

⁴⁴⁶ Expediente 6776-60, abierto el 23 de diciembre y resuelto el 18 de enero de 1961.

generation de “Gamberros leídos y escritos [sic]”, mencionando entre los inconvenientes para su publicación las “descripciones de aupa” y su “moralismo altamente nocivo”, por lo que denegaría su entrada en territorio español. Al año siguiente⁴⁴⁷ se autorizará la importación de 300 ejemplares de una edición inglesa de *On the Road* a pesar de la presencia en dicha obra de lo que el lector considera “Algún pasaje censurable [...] de carácter aislado”, propio por otra parte de “la juventud inadaptada en Norteamérica, abierta a una serie de vicios y lacras en abierta oposición a un orden social”.

Quedaría también autorizada, ya en 1964⁴⁴⁸, la edición de 2.000 ejemplares de la primera novela publicada por Kerouac en Estados Unidos, *The Town and the City*, traducción lanzada por la barcelonesa Luis de Caralt cuyo relato en clave costumbrista no supondrá ningún obstáculo para los censores. No correrá la misma suerte otro título de la misma editorial del cual no se dispone de informe de censura, una versión de tirada idéntica de “Desolation Angels”⁴⁴⁹, que sería autorizada en 1965, pero con tachaduras. También en ese año recibirá la misma calificación otra publicación, una traducción al catalán de *The Dharma Bums*, de la editorial Ayma⁴⁵⁰. Habiéndose autorizado la traducción tras haber analizado una copia del original, el lector encargado de calificar la obra la autoriza con la condición de que se recorten ciertas escenas que atacan la moral “así como [...] [una] referencia sobre el incesto”, considerando el resto del texto aceptable al tratarse de “una novela para minorías”, siendo su tirada de 3.000 ejemplares.

Las ediciones subsiguientes de estas mismas obras de Kerouac pasarían el trámite censorio sin percances, entrando todas ellas a depósito. No obstante, la traducción de otra de sus novelas, *Visions of Cody*, vería obstaculizada su salida al mercado editorial en repetidas ocasiones. El libro, publicado por la editorial Grijalbo, entraría por primera vez en censura el 22 de septiembre de 1975⁴⁵¹ tras el depósito de la obra. El informe redactado por los distintos lectores, uno de los más largos de cuantos hemos consultado, señala diversos aspectos de la obra que se consideran moralmente

⁴⁴⁷ Expediente 3025-61, abierto el 22 de mayo y resuelto el 12 de junio del mismo año.

⁴⁴⁸ Expediente 498-64.

⁴⁴⁹ Expediente 6316-65. A pesar de haber entrado el 30 de agosto de ese año, no se resolvería hasta marzo de 1967, lo que da una muestra de las dificultades que atravesó la obra con el organismo de censura.

⁴⁵⁰ Expediente 6918-65.

⁴⁵¹ Expediente 9814-75.

deleznables, típicos de la vida “loca, descorazonante y febril de los ‘beatnik’ americanos [...], que introdujeron conceptos e ideas tan nocivos como la droga, la bebida como liberación del hombre, la libertad indiscriminada sexual, etc.”. Apuntan asimismo entre los pasajes más problemáticos del texto “diálogos y [...] expresiones [...] tremendamente groseros, con un vocabulario soez, y un abuso de palabras malsonantes”, así como “descripciones de índole pornográfico” y “una irreverencia religiosa”. Además de estas cuestiones particulares, los censores condenan el tono general de la obra plasmado en las siguientes cuestiones:

por el tinte tan liberal que da al tema de las drogas, las relaciones sexuales, el desenfreno, las actitudes criminales de sus protagonistas, y por no considerar que en el fondo pueda tener una finalidad constructiva, sino demoledora para futuros lectores jóvenes

Esta opinión es refrendada por los demás lectores, coincidiendo en la necesidad de considerar a la obra como denunciante, particularmente por “la exposición grosera y soez de los contactos sexuales[...][,] por los que se incide clara y terminantemente en la figura jurídica del escándalo público que define el art. 431 del Código Penal vigente” y por las alusiones “en torno al Gólgota y Jesucristo”, lo que “incide en otra de las figuras jurídicas del art. 209”, ya que estarían consideradas como blasfemas por atacar “el dogma central de la religión católica o cristiana [...] [de] la divinidad de Jesús”. Los hechos se pondrán en conocimiento tanto de Grijalbo, que procede a retirar el depósito, como del Juez Especial de Prensa de Barcelona. La casa editorial, habiendo realizado una tirada de 8.000 ejemplares, solicitará el permiso de exportación de los mismos al mercado latinoamericano, concesión que obtendrá desde el Ministerio.

Entraría otro expediente de la obra el 3 de noviembre de 1977⁴⁵², correspondiente a un nuevo depósito por el cual los editores pretendían liquidar en territorio nacional el remanente de 4.000 ejemplares que quedó tras su importación. En el informe se repiten algunas de las reticencias con respecto a la novela, en la cual “Se vierten conceptos y afirmaciones groseros hasta la reiteración, irreverente en algunos casos”. No obstante, el lector llega a la conclusión de que “En Kerouac no existe por supuesto pornografía”, por lo que esos pasajes “no llegan a constituir figura delictiva

⁴⁵² Expediente 12461-77.

clara” y, por consiguiente, “ni la personalidad del autor, ni el contexto e intención de la obra merecen la comunicación judicial”.

La publicación de otros títulos de Burroughs en España sufriría no menos agravios. Ya la primera obra del autor que pasaría por censura, *La máquina silenciosa*, traducción de *The Soft Machine* editada por Lumen⁴⁵³, vería vetado su depósito tras analizar los censores una copia de la obra original en inglés. En informe de 16 de junio de 1970, el lector advierte que el libro:

presenta un verdadero cúmulo, raras veces superado, de salacidad, pornografía y obscenidades de toda índole, con la continua y cruda descripción de toda clase de lubricidades y desviaciones sexuales, especialmente de la homosexualidad, cuya constante recordación y referencia parece constituir el motivo básico del libro. [...] En realidad, toda la obra rezuma, por así decir, obscenidad y pornografía. [...] Debe, necesariamente, desaconsejarse su publicación.

La traducción de *Apomorphine* sufriría una nueva denegación de depósito, calificación refrendada por tres lectores diferentes⁴⁵⁴. Se abriría expediente al libro el 9 de diciembre de 1970, solicitando la editorial Tusquets una tirada de entre 3.000 y 4.000 copias y remitiendo un ejemplar de una versión francesa. El primer lector destaca la presencia de “un ‘leitmotiv’ constante: [...] la presencia [...] continua del tema ‘drogas’, barajado en toda su gama, el que suscita al fin una curiosidad malsana en el lector” y “su postura adversa y su tono de desacato a la autoridad pública”. Añade a la lista de ofensas el hecho de que el uso del “nombre de España siempre va unido a palabras de ‘terror’”, factores todos ellos por los que estima que “convendría DENEGARLO, salvo mejor juicio”. Por su parte, el segundo lector concuerda en señalar estos mismos temas escabrosos y concluye su análisis declarando que “la obra no tiene nada de recomendable”, con lo que el depósito de la obra es finalmente denegado. El editor solicitará la reevaluación del dictamen alcanzado, por lo que se emite nuevo informe el 25 de febrero de 1971. En esta nueva lectura se confirmará la validez de la calificación anterior, puesto que el contenido del libro, a juicio del censor, atacaba la moral por “la apología descarada de la drogas, incluyendo la heroína, y el ataque virulento contra la policía y la autoridad a quien se le asigna calificativos de mentirosos, estúpidos”.

⁴⁵³ Expediente 5864-70.

⁴⁵⁴ Expediente 12499-70.

Otras obras de Burroughs presentadas en los años siguientes también terminarían denegándose, de tal modo que no se llegaría a publicar ningún libro de este autor antes de la muerte de Franco. Entre éstas aparece un libro de entrevistas a Burroughs editado por la barcelonesa Mateu con el título *El trabajo. Conversaciones con Daniel Odier*. En el primero de los informes que constan en su expediente⁴⁵⁵, de fecha 2 de febrero de 1972, se advierte de que el libro no es autorizable por su contenido, en el que se plasman cuestiones como las siguientes:

la destrucción del concepto de la realidad de nación, la disolución de la familia, así como el mostrarse en cierto modo partidario del consumo de drogas, amén de considerar a España un país altamente controlado, con un gobierno represivo, una religión coco..., de todo.

De entre todos estos asuntos, los de “Mucha mayor gravedad”, señala el segundo lector en su informe fechado el día siguiente, serían los de Burroughs contra “la nación” y “sus opiniones sobre la familia a la que ataca manifiestamente diciendo que es una de las formulas básicas que es preciso derribar”, estimando en su conclusión que estas últimas:

atentan clarísimamente a los apartados V y VI de la Ley de Principios del Movimiento Nacional y al art. 22 del Fuero de los Españoles, por lo que la publicación de la obra conculca lo establecido en el art. 2 de la Ley de Prensa e Imprenta, y consiguientemente incurre en el delito previsto en el art. 165 bis b) del Código penal. Por lo tanto estimamos que no es aceptable el Depósito y debe remitirse la obra al Sr. Fiscal.

El libro sería denunciado, notificándose el caso desde la sección de Ordenación Editorial al Juez Especial de Prensa de Madrid:

En cumplimiento de lo preceptuado en el artículo 64 [...], y por estimar que el contenido de la obra [...] pudiera ser delictivo, remito a V.I. un ejemplar de la misma; manifestando a V.I., a efectos de un posible secuestro, que los cuatro mil ejemplares de que consta la edición, según declaración oficial del editor, cuya fotocopia se acompaña, han sido impresos en Gráficas Saturno, Andrés Doria, 29, de Barcelona.

La última obra de Burroughs que pasa por censura y sufre los atropellos de ésta antes de la muerte de Franco será *Junkie*⁴⁵⁶, editada por Producciones Editoriales, novela autobiográfica en la que el autor narra sus experiencias como drogadicto. Dada

⁴⁵⁵ Expediente 1280-72.

⁴⁵⁶ El expediente de la obra (11228-75) se abrirá el 23 de octubre de 1975, determinándose su calificación definitiva el 26 de noviembre, pocos días después de la muerte del dictador.

la temática del texto, las dos personas que emiten informe, el 3 y el 24 de noviembre de 1975 respectivamente, como parte de su presentación a consulta voluntaria encontrarán todo tipo de impedimentos para la publicación de la obra, que queda finalmente desaconsejada, denegándose en última instancia su depósito. En el primero de éstos, el lector advierte de la circunstancia de que en el libro “en su continua degradación humana se llega a narrar escenas de homosexualismo”, siendo el mayor impedimento para su edición, no obstante, la “loa al mundo de la droga como una nueva forma de entender la vida totalmente opuesta al resto de la humanidad”. Por su parte, el segundo lector, en su conclusión, cree conveniente indicar que:

La obra es inmoral, por cuanto se indica y amoral por cuanto todas las reflexiones del autor son un puro cinismo, una conducta deliberadamente centrada en la droga y cuanto con ella va conexo, sin el menor asomo de arrepentimiento o consideración de tipo moral.

Las últimas palabras de la obra rematan la idea del prólogo: el autor acepta la droga como algo normal, como un modo lícito de interpretar y vivir la vida.

Las anotaciones que en diversos puntos hace el editor, [que] contrastan la opinión del autor con las de los médicos, no redimen la obra. Es un testimonio malsano, inmoral, en absoluto constructivo ni crítico, carente de todo interés social.

Nada en absoluto justificaría la publicación de la obra.

El libro tendría que esperar un año para publicarse, ya en otra editorial, Júcar, con el título *Yonqui*, explicándose en el informe del nuevo expediente⁴⁵⁷ que la novela “no tiene nada que lo contraindique, aunque libros como éste nada aportan a nada”. A partir de ese momento, los libros de Burroughs comenzarían a circular con toda normalidad, reeditándose algunos de ellos en varias ocasiones, constituyendo la excepción otro libro que ya sería objeto de las iras censorias en Estados Unidos, *Naked Lunch*. La cronología de la publicación española tiene como punto de partida el depósito de la misma el 18 de enero de 1979⁴⁵⁸ por parte de la editorial Júcar, que lleva a cabo una tirada de 6.000 ejemplares. En la valoración producida por el lectorado se marcan como especialmente perniciosas “descripciones de escenas verdaderamente pornográficas” y su “apología y exaltación de los alucinógenos”, circunstancias por las que, a su juicio “se incurre en un delito de Escándalo Público”, con lo que la obra es

⁴⁵⁷ Expediente 13754-76.

⁴⁵⁸ Expediente 597-79.

finalmente objeto de denuncia. A pesar de la misma, el libro se publicaría más adelante sin impedimentos en diversas ediciones.

Un repaso de todos estos expedientes nos permite discriminar los elementos problemáticos desde el punto de vista de la censura oficial, particularmente aquellos relacionados con la obra de los *beats*, y que, *grosso modo*, son perfectamente coincidentes con las cuatro áreas problemáticas acotadas por Abellán (1980: 88, 89), y delimitadas con los rótulos de moral sexual, política, lenguaje y religión. Así, en el primer punto, las piedras de toque en estos textos parecen estar en la justificación o exaltación de cuestiones de moralidad contrarias a la doctrina católica, como las relativas a las relaciones sexuales extramaritales, especialmente las homosexuales, ataques a las instituciones de la familia y el matrimonio, menciones obscenas al cuerpo humano, en particular a los órganos genitales, el divorcio, el aborto o el suicidio.

Por otra parte, los asuntos más candentes en materia de política serán las alusiones al comunismo, incluyendo al castrista, así como mensajes en contra de las fuerzas del orden. Se hace referencia asimismo al lenguaje de mal gusto vertido en algunos de estos textos. En lo que tiene que ver con la religión, los censores encuentran reprobables los comentarios que demuestran un tratamiento irrespetuoso o irreverente tanto de sus dogmas como de sus agentes. A todos estos campos problemáticos habrá que añadir otro, relacionado con la exaltación de las drogas, temática prototípica en estos autores⁴⁵⁹. La atención a estas áreas, a la luz de la frecuencia de aparición de las mismas en los informes, parece en todo caso desigual, con una mayor preponderancia de las cuestiones de política y moral sexual, con especial énfasis en la homosexualidad.

Aunque no ha sido posible acceder ni a los expedientes de censura correspondientes a *Claraboya*, ni a los de *La Estafeta Literaria*, sí que utilizaremos las traducciones incluidas en ambas publicaciones en el análisis micro y macrotextual por varios motivos. En primer lugar, permiten ampliar los límites de nuestro análisis, pudiendo observar el grado en que las obras se veían afectadas por la disparidad de criterios de (auto)censura entre las publicaciones periódicas y los volúmenes unitarios. Asimismo, como hemos sugerido con anterioridad, nos ofrecen la posibilidad de

⁴⁵⁹ Así lo perciben autores adscritos a la cultura meta, como Ricardo Gullón (1962: 40), quien, hablando de las “heterodoxias espantables” de los movimientos literarios postmodernistas, incluye dentro de éstas el “sonambulismo de la droga y el sexo de los *beatniks* californianos”.

comprobar si el emplear revistas como vehículo de publicación concedía un margen de maniobra más amplio en lo que a la inclusión de material problemático se refiere.

Además, el incorporar las revistas a nuestro análisis nos ayudará a determinar si se pudieron *arañar* los límites establecidos por la censura en el período que va de la publicación del especial de *Claraboya* (1967) a la de la *Antología* de Plaza & Janés (1970); en este sentido, utilizaremos también textos publicados en que se incluya alguno de los poemas recopilados en la obra de Barnatán a fin de comprobar la evolución que se experimentó durante estos años en materia de libertad de expresión. Por último, el disponer tanto de textos monolingües como bilingües nos permitirá observar si los traductores se tomaban más licencias a la hora de modificar el texto de las obras cuando el original no era objeto de publicación.

7.2. ESTUDIO TEXTUAL DESCRIPTIVO-COMPARATIVO

7.2.1. NIVEL MACROTEXTUAL

Dado que se trata de una recopilación de textos seleccionados por un antólogo situado en el polo meta, no existe ningún texto original del que parta la estructura de la *Antología*. El volumen consta, por tanto, de una amalgama de composiciones tomadas de los poemarios que ya hemos citado. En la propia introducción del libro, el antólogo (Barnatán 1970a: 27) establece los criterios de selección: “Se reúne en este volumen a los más representativos poetas del movimiento, de los cuales se han seleccionado los poemas más importantes, optando siempre por los más accesibles a una traducción fiel”⁴⁶⁰. Podemos dividir la antología en 29 partes, contabilizando poemas completos y secciones de poemas largos. La siguiente tabla muestra la conformación de la antología remitida a censura (TMcen), siguiendo el mismo orden que presentan los poemas en ésta, y los cambios que experimentaron tanto el texto original (TO) como el texto meta publicado (TMpub):

⁴⁶⁰ Esta declaración de intenciones no se corresponde del todo con la realidad, ya que existen casos en los que las dificultades del traductor para proporcionar una versión aceptable, como veremos más adelante, son manifiestas.

Tabla 28. Poemas incluidos en TMpub 1967, TMcen 1970 y TMpub 1970 y su integridad textual

Título TO	Título TMcen-TMpub 1970	Autor Original ⁴⁶¹	Autor meta ⁴⁶² TMpub 1967	Año pub. TO	TO Publicado en	Integridad TMpub 1967	Integridad TO-TMcen ⁴⁶³	Integridad TMpub 1970
Birthday Revisited	Vuelta al lugar natal	GC	José M ^a Delgado	1958	<i>Gasoline</i>	Completa	Completa	Completa
Notes after Blacking Out	Notas después de un síncope	GC		1960	<i>The Happy Birthday of Death</i>	No incluido	Completa	Completa
Uccello	Uccello	GC	José M ^a Delgado	1958	<i>Gasoline</i>	Completa	Completa	Completa
But I Do Not Need Kindness	Pero yo no necesito la bondad	GC	José M ^a Delgado	1958	<i>Gasoline</i>	Completa	Completa	Completa
Pictures of the Gone World ⁴⁶⁴ 17	Retratos del mundo ido 17	LF		1958	<i>A Coney Island of the Mind</i>	No incluido	Completa	Completa
Pictures of the Gone World 24	Retratos del mundo ido 24	LF		1955	<i>Pictures of the Gone World</i>	No incluido	Completa	Completa
Pictures of the Gone World 26	Retratos del mundo ido 26	LF	José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	1958	<i>A Coney Island of the Mind</i>	Completa	Completa	Completa
He	Él	LF	Julio E. Miranda	1961	<i>Starting from San Francisco</i>	Completa	Completa	Completa
One Thousand Fearful Words for Fidel Castro	Mil temerosas palabras para Fidel Castro	LF		1961	<i>Starting from San Francisco</i>	No incluido	Completa	Eliminado
Howl Part I	Aullido I	AG	Marcos-Ricardo Barnatán	1956	<i>Howl and Other Poems</i>	4 estrofas menos que en TMcen y TMpub 1970	Faltan 4/5 partes	Idéntica al par TO-TMcen
Howl Part II	Aullido II	AG	Marcos-Ricardo Barnatán	1956	<i>Howl and Other Poems</i>	2 estrofas menos que en TMcen y TMpub 1970	Faltan 3 estrofas al final	Idéntica al par TO-TMcen
Howl Part III	Aullido III	AG	Marcos-Ricardo Barnatán	1956	<i>Howl and Other Poems</i>	11 estrofas menos que en TMcen y TMpub 1970	Completa	Completa
Footnote to 'Howl'	Posdata para 'Aullido'	AG		1956	<i>Howl and Other Poems</i>	No incluido	Completa	Eliminado
America	América	AG	Marcos-Ricardo Barnatán	1956	<i>Howl and Other Poems</i>	Completa	Completa	Eliminado

⁴⁶¹ Las abreviaturas empleadas, por motivo de espacio, son las siguientes: GC para Gregory Corso, LF para Lawrence Ferlinghetti, AG para Allen Ginsberg, JK para Jack Kerouac y PL para Philip Lamantia.

⁴⁶² Este campo, teniendo en cuenta que la antología es obra de Marcos-Ricardo Barnatán, hace referencia a los responsables de las traducciones aparecidas en *Claraboya*, por lo que permanece vacío para todos aquellos poemas que se publicaron en el volumen editado por Plaza & Janés.

⁴⁶³ Por TO nos referimos en este caso al texto original publicado en la antología, que no tiene necesariamente por qué coincidir con el de las ediciones originales en el contexto de partida.

⁴⁶⁴ Aunque del título de estos poemas se desprende que se publicaron en el poemario homónimo, muchos de éstos se editarían de nuevo en *A Coney Island of the Mind*, utilizando Barnatán el texto de este último volumen en su traducción.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título TO	Título TMcen-TMpub 1970	Autor Original ⁴⁶¹	Autor meta ⁴⁶² TMpub 1967	Año pub. TO	TO Publicado en	Integridad TMpub 1967	Integridad TO-TMcen ⁴⁶³	Integridad TMpub 1970
Song	Canción	AG	Marcos-Ricardo Barnatán	1956	<i>Howl and Other Poems</i>	Completa	Completa	Completa
Kaddish I	Kaddish I	AG		1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	No incluido	Completa	Completa
Kaddish II	Kaddish II	AG		1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	No incluido	Faltan 4/5 partes	Idéntica al par TO-TMcen
Kaddish III	Kaddish III	AG		1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	No incluido	Completa	Completa
Kaddish IV (Lament)	Kaddish IV (Lamento)	AG		1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	No incluido	Completa	Eliminado
Kaddish V (Fugue)	Kaddish V (Fuga)	AG		1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	No incluido	Completa	Completa
To Lindsay	A Lindsay	AG	José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	Completa	Completa	Completa
Message	Mensaje	AG	Marcos-Ricardo Barnatán	1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	Completa	Completa	Completa
The End	El fin	AG		1961	<i>Kaddish and Other Poems</i>	No incluido	Completa	Eliminado
Mexico City Blues 113th Chorus	Blues de la Ciudad de México Coro 113	JK	Julio E. Miranda	1959	<i>Mexico City Blues</i>	Completa	Completa	Completa
Mexico City Blues 146th Chorus	Blues de la Ciudad de México Coro 146	JK		1959	<i>Mexico City Blues</i>	No incluido	Completa	Completa
Mexico City Blues 127th Chorus	Blues de la Ciudad de México Coro 127	JK	Julio E. Miranda	1959	<i>Mexico City Blues</i>	Completa	Completa	Faltan dos versos del TO
Mexico City Blues 179th Chorus	Blues de la Ciudad de México Coro 179	JK	Julio E. Miranda	1959	<i>Mexico City Blues</i>	Completa	Completa	Completa
The Islands of Africa	Las islas de África	PL		1967 ⁴⁶⁵	<i>Selected Poems 1943-1966</i>	No incluido	Completa	Completa
The Diabolic Condition	La condición diabólica	PL		1967	<i>Selected Poems 1943-1966</i>	No incluido	Completa	Completa

⁴⁶⁵ No se ha podido determinar la fecha de publicación exacta para este poema y el siguiente, dado que son parte de una antología y no se especifica en qué volumen están publicados. Por tanto, el año que aparece aquí es el de la publicación de la antología utilizada por Barnatán como base para su traducción. Según la misma, su composición data del período situado entre 1943 y 1945.

Los cambios que se advierten en el texto publicado con respecto al texto traducido presentado a consulta voluntaria se corresponden, punto por punto, con aquellos marcados por los censores. Se suprimen, por tanto, los poemas “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, de Ferlinghetti, y “America”, “The End”, “Footnote to ‘Howl’” y la sección IV de “Kaddish”, de Allen Ginsberg.

Sin embargo, éstas no son las únicas modificaciones observadas. Ya en el índice de la antología y en el título de esas secciones se deja constancia de que tanto en el caso de “Howl” como en el de “Kaddish” la traducción es fragmentaria, y no se corresponde con la totalidad de ambos poemas. Así, la parte I de “Howl” y la II de “Kaddish” se redujeron, aproximadamente, a una quinta parte de su extensión original. Tal circunstancia, de la que también se apercibían sus editores, ya se daba en la traducción de “Howl” aparecida en *Claraboya*. Aunque se abordará este tema en la sección dedicada al análisis microtextual de la obra⁴⁶⁶, podemos anticipar que tales cortes no son gratuitos; aunque se pudiera pensar en primera instancia que responden a necesidades editoriales, una vez examinados, está claro que ese no es el motivo, puesto que contienen pasajes cuyo contenido, como ocurrió en el caso de “Howl”, ya los hicieron susceptibles de sufrir ataques censorios en su país de origen.

Por otra parte, es evidente al observar la tabla que, aparte de los criterios de selección mencionados por Barnatán, existe otro de bastante peso, que no es otro que la previa publicación de la mayor parte de estos textos en el número 14 de *Claraboya*. De hecho, la mayoría de los poemas y secciones trasvasados por otros traductores en ese ejemplar, 9 de los 11 totales, aparecen en la antología de Plaza & Janés; esta última es, por tanto, un compendio de los poemas de estos autores editados en *Claraboya*, con las únicas salvedades de la exclusión de tres poemas⁴⁶⁷ y la inclusión de otros 13 poemas y secciones: “Notes after Blacking Out”, de Corso, dos poemas de *Pictures of the Gone World* y “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, de Ferlinghetti, las diferentes partes de “Kaddish” y “Footnote to Howl”, de Ginsberg, otro de los coros de Kerouac y, por último, un par de poemas de Philip Lamantia.

⁴⁶⁶ Remitimos al lector al epígrafe 7.2.2.3.1.

⁴⁶⁷ Se trata de las versiones de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal ya publicadas en su *Antología de la poesía norteamericana* de 1963, de “In Goya’s Greatest Scenes We Seem to See” e “In a Surrealist Year”, ambos extraídos de la obra de Ferlinghetti *A Coney Island of the Mind*, y del “Salmo Penitencial” de William Everson.

Es interesante notar que no pocos de estos poemas también fueron seleccionados como parte de la antología francesa *La poésie de la beat generation*, publicada en 1965, entre los que se cuentan los textos de Gregory Corso “Uccello” y “Notes after Blacking Out”, el poema 24 de *Pictures of the Gone World* y “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro” de Ferlinghetti, además de “Howl”, “Footnote to ‘Howl’”, las tres últimas partes de “Kaddish” y “The End”, de Allen Ginsberg. De haber empleado Barnatán ésta como base para la traducción de dichos poemas, cuestión que sustanciaremos a lo largo del análisis, sólo se habrían añadido cuatro nuevos y dos secciones de “Kaddish” a los extraídos de la antología francesa y de las versiones españolas editadas con anterioridad. En cualquier caso, una comparación de los paratextos de ambas obras indica claramente que este extremo se antoja plausible, puesto que los paralelos entre las introducciones y las notas bi(bli)ográficas dedicadas a los distintos autores antologados van más allá de lo que, siendo razonables, se pueden considerar meras coincidencias⁴⁶⁸.

En cuanto a la disposición del texto en la página, ésta intenta replicar la de los poemas originales, tanto para el texto original como la traducción. No obstante, por cuestiones derivadas del formato de la página y la tipografía utilizados, esto no resulta particularmente sencillo, por lo que es común encontrar líneas truncadas que dificultan la lectura de algunos poemas versificados. Con respecto a las notas que presenta la antología, todas ellas son producto del traductor. La siguiente tabla muestra las 11 encontradas en los poemas además de otras incluidas en las traducciones de los mismos poemas pertenecientes a publicaciones anteriores y posteriores, ordenadas todas éstas según la aparición de los términos a los que hacen referencia en el texto original publicado en 1970:

⁴⁶⁸ Sírvase examinar un par de ejemplos de entre los encontrados. El primero se refiere al siguiente pasaje de la introducción que escribe Barnatán (1970: 15) para su *Antología* “las jóvenes generaciones que alimentaban un inobjetable culto a William Carlos Williams, E. E. Cummings y Ezra Pound”, apareciendo en el texto francés (Jouffroy 1965: 10) la frase “les jeunes poètes d’après-guerre ne trouvaient personne derrière qui se protégér, sauf le gentil William Carlos Williams, le délirant Ezra Pound et l’insaisissable e. e. cummings”. Más reveladoras son las muestras extraídas de las reseñas biográficas, de entre las cuales podemos entresacar la siguiente, relativa a Lawrence Ferlinghetti, recogiendo el siguiente fragmento en el tomo de Plaza & Janés (Barnatán (selección) 1970: 48) “Nació en Nueva York en 1919, de ascendencia italiana y formación francesa [...]. Estudió en la Sorbona y en la Columbia University”, el cual reproduce casi a la perfección el texto de la traducción en francés: “Né à New York en 1919, fait ses études à la Columbia University et à la Sorbonne. [...] Son ascendance italienne, sa formation française” (Lebel (selección) 1965: 67).

Tabla 29. Notas de traducción de los poemas del conjunto textual analizado

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
Uccello	TMpub 1967, TMpub 1970	27, 37	Uccello	Pablo Uccello, pintor italiano (1397-1475), escuela de Florencia, las batallas de caballería son su tema predominante ⁴⁷⁰ .
He	TMpub 1970	59	Paterson	Paterson es la ciudad natal de Allen Ginsberg y del poeta William Carlos Williams.
He	TMpub 1970	65	su madre muerta	Alusión al poema <i>Kaddish</i> , de A. Ginsberg, dedicado a la muerte de su madre.
One Thousand Fearful Words for Fidel Castro	TMcen	42	One Thousand Fearful Words for Fidel Castro	Este poema fue escrito en los instantes en que las radios norteamericanas anunciaban la invasión de Playa Girón como fin del régimen castrista en Cuba.
One Thousand Fearful Words for Fidel Castro	TMcen	48	“I.T.T” y “la United Fruit”	Dos poderosos trust norteamericanos.
Howl I	TMpub 1976	35	hipsters	En su acepción más amplia equivale a iniciado. Opuesto al square o conformista, cabeza cuadrada.
Howl I	TMpub 1970	73	la cabeza del ángel	La expresión «cabeza del ángel» se refiere al «Hipsters» [sic], el rebelde que protesta contra la sociedad sumergiéndose en la droga.
Howl I	TMpub 1976	35	el viejo paradisíaco contacto	Juego de palabras entre la conexión eléctrica y el «contacto» que suministra las drogas.
Howl I	TMpub 1976	35	apartamentos de agua fría	Apartamentos de agua fría (cold-water flats) equivale a los alojamientos de ínfima categoría que no disponen de ningún tipo de comodidades.
Howl I	TMpub 1976, TMpub 1981	35, 11	El	Abreviatura con la que se conoce en Nueva York al tren elevado que pasa por la Tercera Avenida. (TMpub 1976) Probablemente haga alusión a la deidad El de Betel, deidad Davídica a la que los estudiosos mahometanos atribuyen, basándose en las escrituras, la promesa de la tierra prometida, como prueba de la falsedad de ésta, ya que era un dios de autoridad geográficamente circunscrita. (TMpub 1981)
Howl I	TMpub 1976	35	ángeles musulmanes	Alude a una visión que tuvo el poeta beat Philip [sic] Lamantia cuando recitaba el Corán.
Howl I	TMpub 1976	35	que fueron expulsados de las academias	Alusión a un episodio autobiográfico. Allen Ginsberg fue expulsado de la Universidad de Columbia por escribir en una ventana una frase anticonformista.
Howl I	TMpub 1976	37	los hoteles pintarrajeados	Una ley federal obliga a los propietarios de hoteles de Nueva York a pintar sus hoteles cada tres años. Esto motiva que en los establecimientos de ínfima categoría vayan acumulándose distintas capas de pintura que vuelven a aparecer con el tiempo.
Howl I	TMpub 1976	37	bebieron trementina	Alusión al suicidio de un poeta del grupo beat.

⁴⁶⁹ Dado que las notas son idénticas tanto en el TMcen como en el TMpub 1970, sólo se indica la referencia del primero en el caso de las relacionadas con aquellos pasajes textuales expurgados por los censores. En el resto aparece únicamente la alusión al TMpub.

⁴⁷⁰ La nota que se presenta en *Claraboya* es ligeramente diferente: “Pablo Uccello. Pintor italiano del siglo XV. Escuela de Florencia. Las batallas de caballería son el tema predominante en sus cuadros”. En el borrador mecanografiado remitido a censura (TMcen), se refleja la transición hasta la publicada en la antología de 1970, ya que aparece tachado “del siglo XV” junto con la fecha manuscrita “(1397-1475)”.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
Howl I	TMpub 1976	37	Paradise Alley	Calle del East Side donde se instalaron la mayoría de escritores pertenecientes al grupo beat. En esta calle ambientó Kerouac su novela «The Subterraneans».
Howl I	TMpub 1976	37	cojones	En el original «balls» que significa testículos pero que puede interpretarse [sic] como orgía sexual.
Howl I	TMpub 1970, TMpub 1976	75, 37	Paterson	Paterson es la ciudad natal de Allen Ginsberg. (TMpub 1970) Ciudad natal de Ginsberg (TMpub 1976)
Howl I	TMpub 1970	77	ha chisch ⁴⁷¹ [sic]	«Hachisch»: hierba que se fuma en Oriente.
Howl I	TMpub 1976	39	Bickford	Bar de Greenwich Village.
Howl I	TMpub 1976	39	Fugazzi	Cadena de cafeterías.
Howl I	TMpub 1976	39	⁴⁷²	Bar de Greenwich Village.
Howl I	TMpub 1976	39	Bellevue	Hospital comunal de Nueva York.
Howl I	TMpub 1981	13	excitaciones oculares	Podría referirse a ciertos excitantes y alucinógenos que se usan poniéndolos bajo el párpado; alternatively, puede significar patadas en el ojo.
Howl I	TMpub 1976	39	Atlantic City	Ciudad balnearios [sic] para los nuevos ricos.
Howl I	TMpub 1976	41	bop	El jazz bop fue la expresión musical del movimiento beat iniciado por el saxo de color Charlie Parker.
Howl I	TMpub 1976	41	que desaparecieron en los volcanes de México	Alusión al suicidio del joven poeta John Hoffman que se arrojó a un volcán en México.
Howl I	TMpub 1976	41	la chimenea de Chicago	El poeta alude a las numerosas poesías quemadas por los poetas de Chicago ante la imposibilidad de verlas publicadas debido al conservadurismo de los editores.
Howl I	TMpub 1976	41	Unión [sic] Square	Plaza de Nueva York donde se reunían los beats.
Howl I	TMpub 1976	45	N. C.	Neal Cassady.
Howl I	TMpub 1976	47	Bowery	Barrio de Nueva York frecuentado por los vagabundos.
Howl I	TMpub 1976	47	naranjas de teología	Alude Ginsberg a la costumbre que tenían los beats de guardar sus libros en cajas vacías de fruta.
Howl I	TMpub 1976	47	borsht	Plato nacional ruso.
Howl I	TMpub 1976	47	tortillas	Plato mejicano. Ginsberg alude aquí al inconformismo de los beats que le inducía incluso a cambiar sus hábitos alimentarios americanos.
Howl I	TMpub 1976	47	Madison Avenue	Calle de Nueva York donde se encuentran la mayoría de agencias de publicidad. Madison Avenue era para los beats el símbolo del conformismo anti intelectual.
Howl I	TMpub 1976	49	el estruendo alcohólico	«Tanked» en el original, en slang significa beber como una cuba.
Howl I	TMpub 1976	49	Passaic	Río de New Jersey.

⁴⁷¹ El término se reemplazaría en la tercera edición de la antología, apareciendo la grafía “Haxix” tanto en el texto del poema como en la nota. Esta es la única diferencia que se advierte entre las tres ediciones publicadas, de 1970, 1972 y 1977, de la *Antología de la “Beat Generation”*.

⁴⁷² Esta nota aparece sin un referente en el texto principal, que tampoco se puede inferir del contexto, por lo que se desprende que podría tratarse de un error tipográfico, puesto que es idéntica a otra nota anterior.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
Howl I	TMpub 1976	49	hotrod	Automóvil de fabricación casera que Emplean [sic] los jóvenes norteamericanos en competiciones para probar la máxima velocidad en punta. Estos coches habitualmente tienen la dirección fija.
Howl I	TMpub 1976	49	Birmingham [sic]	Pequeña ciudad del estado de Alabama que fue etapa obligada para los músicos de jazz.
Howl I	TMpub 1976	51	que se retiraron a México para dedicarse al hábito	Alusión a los beats que se instalaban en México para obtener de una manera más fácil cualquier tipo de drogas.
Howl I	TMpub 1976	51	dedicarse a los muchachos de Tanger [sic]	Alusión a William S. Burroughs.
Howl I	TMpub 1976	51	Southern Pacific	Línea ferroviaria norteamericana en la que trabajaron Jack Kerouac y Neal Cassady como guardafrenos.
Howl I	TMpub 1976	51	Woodlawn	Célebre cementerio de Nueva York.
Howl I	TMpub 1976	51	orgías	El original en inglés «daisychain» literalmente cadena de margaritas, término slang que equivale a orgía.
Howl I	TMpub 1976	51	CCNY	«City College of New York». Universidad gratuita de la ciudad.
Howl I	TMpub 1976	51	arojaron [sic] ensalada de patatas a los conferenciantes sobre Dadaísmo	Alusión a una conferencia sobre dadaísmo durante la cual Carl Salomon arrojó ensalada de patatas al conferenciante
Howl I	TMpub 1976	53	Pilgrim State Rockland y Geystone [sic]	Manicomios estatales.
Howl I	TMpub 1976	53	***	Única [sic] palabra omitida voluntariamente por Allen Ginsberg tras [sic] el proceso que provocó la publicación de «The Howl» [sic] del que salió absuelto.
Howl I	TMpub 1976	53	sopa de animales	Equivalente americano de nuestra sopa de letras.
Howl II	TMpub 1976	57	símbolo de la muerte	En el original «crossbone», huesos cruzados, banderas piratas o símbolo de la muerte.
Howl III	TMpub 1970, TMpub 1976	83, 61	Rockland	Rockland es el nombre del asilo donde Carl Solomon estuvo internado. (TMpub 1970) Manicomio estatal. (TMpub 1976)
Howl III	TMpub 1976	61	donde imitas la sombra de mi madre	
Footnote to "Howl"	TMpub 1976	67	Santo Peter santo Allen, santo Salomón [sic] santo Lucien santo Kerouac santo Huncke [etc.]	Aparecen en estas líneas los nombres de los componentes del grupo beat Peter Orlovsky, Allen Ginsberg, Carl Salomon [sic], Jack Kerouac, William, [sic] S. Burroughs [sic] Herbet [sic] Huncke y Neal Cassady. Lucien es el nombre figurado de un amigo del poeta, Ginsberg lo ha condenado al anonimato al incorporarse el tal Lucien a la sociedad burguesa.
Footnote to "Howl"	TMcen	65,67	Peter	Peter Orlovsky, poeta amigo de A. Ginsberg.
Footnote to "Howl"	TMcen	65,67	Allen	El autor.
Footnote to "Howl"	TMcen	65,67	Solomon	Carl Solomon.
Footnote to "Howl"	TMpub 1976	69	Santa mi madre en el manicomio	Ver el poema «Kaddish».

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
Footnote to "Howl"	TMcen, TMpub 1976	65,67 69	juggernaut	La palabra "juggernaut" se refiere al ídolo Vishnú, y a la vez a la fuerza explosiva de la sociedad. (TMcen) Forma particular de Vishnú o Krisna. (TMpub 1976)
America	TMcen, TMpub 1969B	69, 296	Burroughs	William Seward Burroughs (1914), poeta y novelista norteamericano, amigo de A. Ginsberg y de J. Kerouac. (TMcen) William S. Burroughs, escritor amigo de Ginsberg, autor de <i>The Naked Lunch</i> . (TMpub 1969)
America	TMcen, TMpub 1976, TMpub 1977	71, 73, 19	Wobblies	La palabra "wobblies" deriva de "International Workers of the World", movimiento sindicalista de principio de siglo. (TMcen) Miembro del Industrial Workers of the World uno de los primeros sindicatos radicales. El término comenzó a usarse el 1911 y fue originado por un error de pronunciación de los chinos que emigraron a los EEUU. (TMpub 1976) Voz con que los chinos de San Francisco designan The International Workers of the World. (TMpub 1977)
America	TMcen, TMpub 1976, TMpub 1977	73, 75, 20	Tom Mooney	Tom Mooney fue un anarquista que arrojó una bomba en San Francisco, durante la primera guerra mundial. (TMcen) Jefe del partido liberal encarcelado en 1930 y en 1940 por su actividad sindicalista. (TMpub 1976) Thomas J. Zechariah (llamado Tom Mooney), nacido en Chicago en 1882 y murió en San Francisco en 1942. Líder del movimiento obrero. Acusado de un atentado fue condenado a muerte en 1916; sentencia conmutada en 1918 por la de cadena perpetua. En 1939, después de numerosas revisiones, fue indultado. (TMpub 1977)
America	TMpub 1976, TMpub 1977	77, 20	Sacco & Vanzetti	Anarquistas italianos que fueron acusados de haber asesinado al pagador de una fábrica de zapatos. Fueron ajusticiados el 22 de agosto de 1927, sin que el caso, del que no había suficientes pruebas, fuera revisado. (TMpub 1976) Se refiere al caso Sacco-Vanzetti. El 15 de abril de 1920, dos italianos, Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti se declararon culpables del asesinato de un habilitado y de un guardia. Fueron ejecutados el 22 de agosto de 1921. Fue una causa célebre, dentro y fuera de los Estados Unidos. Por una gran parte de la opinión pública se consideró que no hubo imparcialidad en el juicio del caso, ni pruebas suficientes para dictar sentencia. Se achacó esta a las « <i>convicciones anarquistas de los condenados</i> .» Howard Fast ha escrito un excelente libro sobre el asunto. (TMpub 1977)

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
America	TMcen, TMpub 1976, TMpub 1977	73, 77, 21	los muchachos de Scottsboro	Los muchachos de Scottsboro son siete jóvenes negros célebres por haber sido condenados a largas penas de prisión por “tentativa de violación, etc”. (TMcen) El caso Scottsboro fue una de las manifestaciones más palpables del racismo en Alabama. Dos muchachos negros fueron encarcelados en 1931 acusados sin pruebas de haber violado a una joven blanca. (TMpub 1976) Scottsboro, ciudad de Alabama. Famosa a consecuencia del llamado caso Scottsboro (1931), en el que nueve muchachos negros fueron condenados a muerte, acusados del rapto de dos jóvenes blancas. Se atribuyó el veredicto a la tensión racial. (TMpub 1977)
America	TMcen, TMpub 1976, TMpub 1977	73, 77, 21	Scott Nearing	Mínero y orador izquierdista de los años treinta. (TMcen) Candidato socialista en las elecciones de 1919. (TMpub 1976) Scott Nearing, sociólogo norteamericano. Nació en 1883. Candidato socialista por Nueva York en 1919. (TMpub 1977)
America	TMcen, TMpub 1976, TMpub 1977	73, 77, 21	Mother Bloor	Propagandista de izquierda que actuó en los años treinta. (TMcen) Ella Reeve Bloor líder [sic] comunista (1882-1951). (TMpub 1976) «Mother» Bloor, Ella Reeve Bloor (1862-1951), líder socialista, escritora, identificada desde el principio con el Partido Comunista Americano. Condenada treinta y seis veces antes de su setenta y cuatro cumpleaños. Intervino en el caso Sacco-Vanzetti. <i>Heroína de la izquierda americana</i> . (TMpub 1977)
America	TMcen, TMpub 1976	73, 77	Israel Amter	Líder comunista durante la segunda guerra mundial. (TMcen) Célebre líder [sic] comunista. (TMpub 1976)
America	TMpub 1981	67	peculiar	<i>Queer</i> : en inglés puede significar peculiar, raro, o, como modismo, también homosexual.
Kaddish I	TMpub 1976	81	Qué extraño es ahora pensar en ti, desaparecida sin corsés ni ojos	El poeta alude a su madre, Naomi Ginsberg, fallecida mientras estaba recluida en un manicomio.
Kaddish I	TMpub 1976	81	Kaddish	El Kaddish es al mismo tiempo una profesión de fe y una exaltación de la grandeza del Omnipotente. Se trata de una plegaria hebrea antiquísima, que fue escrita en lengua caldea. Es recitada en las sinagogas al fin de las oraciones, y tiene cinco formas, entre las que se encuentra una para los funerales y otra para el luto. En esta última forma es recitada cada día, durante un año, por los miembros masculinos de una familia en honor de los parientes más cercanos que han fallecido (de los hijos por los padres o de los padres por los hijos).
Kaddish I	TMpub 1976	81	Adonais	Es la composición poética que Shelley escribió en 1821 a la muerte de Keats. Ginsberg se imagina que la lee para inspirarse antes de componer su oda en honor de su madre.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
Kaddish I	TMpub 1976	85	Hacia la Llave	Véase el final de la segunda parte de la poesía.
Kaddish I	TMpub 1976	85	los gritos de los españoles	Alusión a los portorriqueños, llamados «españoles» en los Estados Unidos.
Kaddish I	TMpub 1976	87	miedo a los radiadores	Una de las más frecuentes alucinaciones que sufría Naomi Ginsberg.
Kaddish I	TMpub 1976	87	un león	Alusión a Lionel Trilling profesor de Ginsberg en la Universidad de Colombia [sic].
Kaddish I	TMpub 1976	87	Louis	Su marido que, para la Naomi en ferma [sic] resultaba un verdadero ícubo.
Kaddish I	TMpub 1976	87	Elanor	Una hermana de Naomi.
Kaddish I	TMpub 1976	89	Marie Dressler	Famosa actriz cinematográfica de los años 30.
Kaddish I	TMpub 1976	89	Max	Hermano de Naomi.
Kaddish I	TMpub 1970, TMpub 1976	103, 89	YPSL ⁴⁷³ , los Jóvenes Socialistas	YPSL. Asociación utópica de los años «veinte». (TMpub 1970) La YPSL del original es la <i>Young People Socialist League</i> , o sea la Liga Socialista Juvenil. (TMpub 1976)
Kaddish I	TMpub 1976	89	cintura	En el original se usa la palabra <i>waste</i> (desecho) que sustituye a <i>waist</i> (cintura), creando así un juego de palabras referente a una juventud sin objetivo, muy acorde con el sentido general de la poesía.
Kaddish I	TMpub 1976	91	Adonai	Adonai es el nombre con que designan a Dios los hebreos.
Kaddish I	TMpub 1976	93	hijos engendrados	Utiliza en el original la forma bíblica de expresión.
Kaddish I	TMpub 1976	93	Emily Dickinson	Famosa poetisa americana.
Kaddish II	TMpub 1976	101	tomahawk	Hacha [sic] guerra india.
Kaddish II	TMpub 1976	101	Pocahantas [sic]	Famosa princesa india que ayudó a los primeros colonos norteamericanos.
Kaddish II	TMpub 1976	107	Sacco Vanzetti	Véase la nota 3 en «América».
Kaddish II	TMpub 1976	107	Norman Thomas	Político candidato a la Presidencia por el Partido socialista.
Kaddish II	TMpub 1976	107	Debs	Eugene Debs, famoso líder socialista, que en 1912 consiguió un millón de votos, sólo en Chicago.
Kaddish II	TMpub 1976	107	Altgeld	Gobernador de Illinois en los tiempos del Motín de Haymarket.
Kaddish II	TMpub 1976	107	Pequeños Libros Azules	Opúsculos de difusión de las doctrinas liberales.
Kaddish II	TMpub 1976	107	¡Louis! ¡Buba!	Otros parientes de Naomi Ginsberg. Su nombre también aparece en otras poesías.
Kaddish II	TMpub 1976	109	poniéndose aceites en el cabello en la Universidad de Nueva York	Alusión al poeta Carl Salomon.
Kaddish II	TMpub 1976	109	drugstore	Los drugtores [sic], en los Estados Unidos, no sólo son farmacias sino que en ellos se venden refrescos, libros y muchos otros productos.
Kaddish II	TMpub 1976	111	Zhdanov	Secuaz de Stalin

⁴⁷³ En el manuscrito censurado aparece la referencia en la palabra, pero la nota está vacía.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Título Poema	Texto(s) Meta ⁴⁶⁹	Pág. TM	Palabra(s) anotada(s)	Nota
Kaddish II	TMpub 1976	117	amores poéticos de mediana edad suburbana	En los Estados Unidos los suburbios están constituidos por barrios de gente de la clase media, que vive en el campo en casas individuales.
Kaddish II	TMpub 1976	119	Stenka Razin	Rebelde cosaco capturado, juzgado y ajustado en Moscú en 1971.
Kaddish II	TMpub 1976	121	Daily Worker	Periódico de marcada tendencia socialista.
Kaddish II	TMpub 1976	127	Yisborach, v'yistabach [...]	Plegaria hebrea que dice: «Sea bendito, sea alabado, glorificado, exaltado, enaltecido, declarado excelso, reverenciado, celebrado el nombre del Santo, Bendito sea».
Kaddish II	TMpub 1976	131	Hearst	Famoso magnate de la prensa estadounidense. Recibió el apodo de «El rey de la prensa amarilla».
Kaddish II	TMpub 1976	135	Shema Y'Israel.	En hebreo sig nifica [sic]: «Escucha, Israel».
Kaddish II	TMpub 1976	135	Svul Avrum	En hebreo Svul Avrum significa Israel Abraham, que en inglés se traduce por Irvin Allen nombres inscritos en el certificado de nacimiento de Ginsberg.
Kaddish II	TMpub 1976	139	su barril de lluvia	En los Estados Unidos es costumbre recoger el agua de lluvia en un barril.
Kaddish II	TMpub 1976	141	Karma	Se llama así a la doctrina de la casualidad [sic] en la religión budista.
Kaddish II	TMpub 1976	145	Elohim	En hebreo significa: «Dios del Cielo».
Kaddish IV	TMcen, TMpub 1976	104, 153	Ma Rainey, Mamá Rainey (TMpub 1976)	Célebre cantante de blues de los años veinte. (TMcen) Célebre cantante de jazz de los año [sic] veinte. (TMpub 1976)
The End	TMcen	115	El fin	Este poema, que cierra el libro <i>Kaddish</i> , es, junto con “Magic Psalm” y “The Reply”, uno de los poemas que escribió Ginsberg inspirado en visiones obtenidas después de haber bebido “ayahuasca”, un brebaje del Amazonas que repercute sobre el espíritu. “El mensaje es ensanchar el área de la conciencia”, declaró el poeta.
113th Chorus	TMpub 1970	133	Blues de la Ciudad de México	En la versión castellana de estos coros, el lector se encontrará a veces con algunas palabras inglesas, se trata generalmente de términos del argot <i>beat</i> ; de muy difícil traducción.
146th Chorus	TMpub 1970	135	<i>chickball</i>	Asociación de las palabras «pollo» y «bola».
179th Chorus	TMpub 1970	139	<i>Vhikku</i> (bhikku TMcen)	Orden de hermanos mendicantes de Buda (Visku en sánscrito).

El aparato de notas producido para todas estas traducciones tiene por finalidad, en la inmensa mayoría de los casos, acercar al lector al texto original. Las diferentes aclaraciones que realizan los traductores con respecto a éste se antojan necesarias en las obras *beat*, incluso para la comprensión correcta del público en la cultura de partida. Esta circunstancia no resulta extraña si tenemos en cuenta la proclividad de buena parte de la poesía moderna a ser “more personal, addressed to an individual rather than a group”, por lo que “it increasingly [...] [runs] the risk of alienating other readers with counter-cultural views or general obscurity” (Roberts 2000: 132).

Esta tendencia queda perfectamente reflejada en la obra de los *beats*, quienes tienden a interpretar sus vidas en clave literaria (Harris 2000: 173). No es de extrañar, por tanto, que dos de los poemas de la *Antología* con un componente autobiográfico más marcado, “Kaddish” y, especialmente, “Howl”, sean, de entre todas las traducciones de nuestro Corpus, los que presenten un mayor número de notas dada la distancia abierta entre el texto y su público a través de estas alusiones, circunstancia que apunta Fernández Ferrer (1999: 254):

En la obra de Ginsberg hay algo que suele llamar notablemente la atención del lector y es la inclusión, a veces de una forma desorbitada, de nombres –comunes y propios– que aparecen con inusitada frecuencia en sus poemas [...]. Ginsberg nombra a amigos y parientes, escritores, políticos, músicos, héroes radicales, criminales... y una amplia panoplia de deidades extraídas del judaísmo, el Islam y las cosmogonías budistas e hindúes.

Sobre “Howl” en concreto, el propio autor advierte del carácter personal del mismo (Ginsberg 1959: 229), que contiene un número elevado de referencias a personajes y episodios relacionados con la mitología/terminología *beat* (Schumacher 2005: 122, 123). Las notas, pues, no son en este caso más que un mal necesario que permite romper esas barreras y acercar al lector al texto original⁴⁷⁴. No obstante, estas aclaraciones, si bien copiosas, particularmente en el TMpub 1976, apenas se dan para estos poemas en la traducción de Barnatán, quien, en términos relativos, utiliza tales llamadas a lo largo de su antología más para dar detalles sobre figuras y sucesos históricos de la cultura estadounidense y universal⁴⁷⁵, como los que aparecen en “America”, que para proporcionar explicaciones sobre miembros y episodios de la historiografía *beat*.

Asimismo, Barnatán utilizará también las notas, en particular la relativa al “Coro 113” de *Mexico City Blues*, para dar fe de las dificultades de la traducción de algunos poemas debido, precisamente, a la gran cantidad de palabras propias del vocabulario *beat*. Ya en el texto de *Claraboya* (Martínez (ed.) 1967: 34) aparecía una nota de los traductores en la que se señalaba este extremo:

⁴⁷⁴ Dada la distancia temporal y la profusión de alusiones que requieren una contextualización adecuada, este tipo de aclaraciones resultan necesarias para la comprensión exhaustiva del poema de Ginsberg incluso para el público estadounidense, hecho que queda plasmado en la edición de una versión anotada del mismo publicada por primera vez en 1995 y reeditada con motivo del quincuagésimo aniversario de su publicación original (ver Ginsberg & Miles (ed.) 2006).

⁴⁷⁵ Este tipo de alusiones, como aclara Raskin (2004: 134), son mínimas en “Howl”, poema en que “There are almost no dates [...], and there are very few references to specific historical events”.

A la normal dificultad de traducir poesía, se suma en el caso de los poetas beatniks norteamericanos, y principalmente Kerouac, el uso abundante de una serie de términos, no ya siquiera neoyorkinos sino del esotérico argot beatnik. Hemos optado por dejarlos sin traducir a veces y otras, ayudados por el contexto general, hemos dado una significación aproximada del conjunto. La incoherencia observable en los poemas de Kerouac es propia de su estilo y no hemos querido sino mantenerla, ya que no hacíamos nada con tratar de explicar unas piezas que se basan, precisamente, en el cultivo sistemático de tal incoherencia. De todos modos, podemos disculparnos por eventuales errores o injustificadas libertades en el curso de la traducción. Quedamos, sin embargo, seguros de que estos poemas darán una idea bastante justa del modo de hacer de sus autores.

Esta misma dificultad se vuelve a refrendar, de forma más genérica, en la introducción de la antología de Plaza & Janés:

Algunos críticos [...] han señalado [...] la dificultad de acceso al poema «beat», a pesar de su considerable difusión popular. De apariencia directa, el poema está lleno de sectores oscuros, de referencias personales lejanas de una fácil interpretación, cuando no se internan por campos absolutamente irracionales, o emplean un «argot» cifrado al que sólo pueden llegar los iniciados. Esta dificultad se agrava para el traductor que se halla ante numerosos términos de ambigua interpretación a los que puede encontrarse un modo similar castellano, o con otros términos totalmente cifrados, o basados en el yiddish (deformación hebraicogermana hablada por los judíos centro-europeos), o de origen negro incorporados en la lengua inglesa. (Barnatán 1970: 25)

Teniendo en cuenta que se desprende del examen de los paratextos de la obra que la intención del antólogo era producir una traducción *domesticada*, acercando el texto original a la cultura meta, partiremos de dicha hipótesis en el análisis que llevaremos a cabo a continuación, a lo largo del cual trataremos de determinar si dicha tendencia se ve plasmada en la traducción o si, por el contrario, se debe descartar tal premisa. El análisis microtextual, al que está dedicado el siguiente apartado de esta Tesis Doctoral, sigue la organización de la *Antología*. Por otra parte, cada una de las secciones dedicadas a los autores que conforman la misma viene precedida de información biográfica y bibliográfica pertinente para el estudio de cada uno de sus poemas. Durante el análisis señalaremos los pasajes que, al tratar alguno de los temas que hemos aislado con anterioridad como problemáticos, pudieran haber supuesto un obstáculo para la publicación de la obra, así como las modificaciones textuales observadas, a fin de establecer en última instancia posibles patrones que den cuenta del comportamiento traductor seguido en la producción de esta antología.

7.2.2. NIVEL MICROTTEXTUAL

7.2.2.1. Gregory Corso

La antología se abre con cuatro poemas de Gregory Corso, poeta de la costa este de EEUU. Su afiliación a la *beat generation* parte del momento en que conoce a Allen Ginsberg en Greenwich Village durante 1950. Su vida y obra están marcadas por el abandono de sus padres a una temprana edad, su paso por numerosas casas de acogida y su posterior ingreso en la Clinton State Prison (Stephenson 2007a: 54). Fue precisamente haciendo uso de la biblioteca de dicha institución penitenciaria que aprendería de forma autodidacta a escribir sus propios versos y a apreciar a los clásicos de la literatura universal, en particular a los escritores adscritos al romanticismo inglés, de los cuales su poesía será deudora⁴⁷⁶ (Kirby 2002: 63; Skau 2005: 71; Gair 2008: 55; Russell 2002: 62).

Barnatán extraería los textos de Corso incluidos en su antología de dos poemarios principales. El primero de éstos es *Gasoline and Other Poems*, su segundo volumen de poesía, publicado en 1958 con el número 8 de la Pocket Poets Series de City Lights Books, la casa editorial de Lawrence Ferlinghetti. Dicho título incluye, aparte de composiciones nuevas creadas específicamente para el mismo, los versos ya publicados en *The Vestal Lady on Brattle and Other Poems*, obra editada tres años antes con el apoyo financiero de un grupo de estudiantes de Harvard (Waldman 2007b: 1). En vista de la calidad de su primer poemario, al que Skau (2005: 71) describe como “an apprentice work with some flashes of real, if stumbling, brilliance”, éste recibirá una buena acogida⁴⁷⁷, lo que convertirá a Corso en el primero de los escritores *beat* de la costa atlántica de Estados Unidos en recibir cierta medida de reconocimiento de la crítica⁴⁷⁸ (Gair 2008: 55).

⁴⁷⁶ Kirby (2002: 1) subraya que la escasa formación académica de Corso “a mere sixth-grade formal education” supone un contraste extremo con su sobresaliente “intellectual reach”, alcanzado sólo por medio del “tremendous effort he had put into educating himself” (ibíd.: 125).

⁴⁷⁷ La difusión de esta colección fue, no obstante, bastante limitada, puesto que sólo se imprimieron 500 copias, de las cuales 250 terminaron extraviándose (Stephenson 2007a: 55).

⁴⁷⁸ Cabe notar que Cook (1971: 136) discrepa de esta opinión, al estimar que la ópera prima de Corso “failed to attract any review attention to speak of”.

Gasoline permitirá a Corso consolidar su reputación en el panorama literario nacional e internacional (Russell 2002: 62; Gair 2008: 55), no tanto por la reacción de la crítica⁴⁷⁹ como por la popularidad sostenida del volumen entre el público lector (Stephenson 2007a: 55). El poemario presenta una mayor consistencia temática con respecto a la exhibida en su libro anterior, plasmada en el *leit motif* del poemario, “the destruction of beauty and innocence by the world” (Stephenson 1990: 78, 79, 90). Asimismo, se dan muestras de una técnica más depurada que queda patente en sus poemas, los cuales “reveal tight control of tone, telling imagery, and canny wit” (Skau 2005: 71).

Corso seguiría a *Gasoline* con su poemario de 1960 titulado *The Happy Birthday of Death*, publicado en la editorial *New Directions*, que consagraría al neoyorquino, incluyéndose en el mismo “many of Corso’s most important poems” (ibíd.: 72). Como el título de la colección indica, el tema de la misma girará en torno a la muerte (Villar 1979: 100), “quizás el [...] más recurrente en su obra” (Bracho 1993: 38). A pesar de esta circunstancia, el mensaje que transmitirá el poemario no es el de la derrota inevitable ante la misma, sino que su tono es “predominantly affirmative and optimistic” (Stephenson 1990: 83). Corso opta por tomar la muerte “a broma y hacer una revolución literaria, a ver si así consigue sus propósitos” (Villar 1979: 103). Con ese objetivo en mente, el poeta “deploys passion, humor, and the resources of his fertile, quirky imagination against all the various agencies that debase the human spirit and impair true life” (Stephenson 2007b: 122).

Establecido ya el contexto de creación de los poemarios en que están incluidos y algunas características básicas de los mismos, las siguientes páginas están dedicadas al análisis de los poemas de Corso recopilados en la antología de Barnatán, por orden, “Birthplace Revisited”, “Notes after Blacking Out”, “Uccello” y “But I Do Not Need Kindness”.

⁴⁷⁹ Sobre este particular, Kirby (2002: 70) apunta que, “because of his background as an autodidact, a drug addict, and an ex-convict, he has not yet been taken seriously by more than a handful of scholars”.

7.2.2.1.1. "Birthplace Revisited"

Tabla 30. Conjunto textual relativo al TO "Birthplace Revisited"

Año Pub TM	Ref. texto	Título TM	Texto Meta publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Una visita al lugar donde nací	<i>Claraboya</i>		José María Delgado	Completa	No
1970	TMcen	Vuelta al lugar natal	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Vuelta al lugar natal	<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1977	TMpub 1977	Vuelta al lugar de nacimiento	<i>Poesía Beat</i>	Visor	Margaret Randall (selección) y Jerónimo-Pablo González Martín (traducción)	Completa	No
1980	TMpub 1980	Visita al lugar de nacimiento	<i>Gasolina y otros poemas</i>	Producciones Editoriales	Diego A. Manrique	Completa	Sí

El primer poema de la antología firmado por Corso, "Birthday Revisited" tendría su publicación original en 1958 como parte del volumen *Gasoline and Other Poems*. Podemos datar el punto de partida de la historia de su traducción en 1967, año en que se selecciona para el especial sobre la *beat generation* del número 14 de *Claraboya*. A partir de ese momento se incluiría en dos antologías de poesía *beat*, las de Barnatán (1970) y Randall (1977), así como en la traducción completa del poemario original de Corso realizada por Diego A. Manrique y publicada por Producciones Editoriales en 1980.

Desde un punto de vista temático, el poema constituye, tal como su propio título indica, un regreso al hogar natal del autor neoyorkino, emplazado en el número 190 de Bleeker Street, Nueva York (Morgan 1997: 90). En vez de optar por un tratamiento directo y realista en su texto de las condiciones en que se desarrolló su infancia, según Zangrillo (1996), Corso "downplays the circumstances of his birth and upbringing, hoping to convert them by the powers of his imagination, intellect, and poetic vision", algo que, señala Stephenson (1990: 75), representa "essentially a rejection of the tyranny of the real. It is an assertion of freedom from limitation and from causality, a mode of [...] recreating the [...] universe, of imposing inner desire on the external world". Corso, por lo tanto, transforma los particulares de su infancia atribulada como mecanismo de compensación y como vehículo para alcanzar un estado de catarsis (Skau 1999: 90).

El autor inserta en el poema una recreación romántica de la figura del gangster “from his prison readings [...] [and] he adorns the streets of his youth with their gang wars” (Cocchi 1984-1985; 347, 348; Kirby 2002: 102). Al mismo tiempo, la inclusión de estos elementos en el poema sirve para explorar la dualidad inherente a la identidad nacional del autor italo-americano (ibíd.: 72). Desde un punto de vista temático, el poeta aborda cuestiones como la violencia, la destrucción y, en particular, “The predominant theme [of] [...] death vs. life in a world of folly, [...] [in which] Corso, armed with language, shouts defiance at death and prepares himself for his unsuccessful attack” (Cocchi 1984-1985: 347; Stephenson 1990: 80; Kirby 2002: 72). Estos contenidos vendrán reflejados de forma clara a través del lenguaje vertido en los últimos versos del poema:

Tabla 31. Fragmentos problemáticos de “Birthplace Revisited”

BIRTHPLACE REVISITED (TO 1970)	UNA VISITA AL LUGAR DONDE NACÍ (TMpub 1967)	VUELTA AL LUGAR NATAL (TMpub 1970)	VUELTA AL LUGAR DE NACIMIENTO (TMpub 1977)	VISITA AL LUGAR DE NACIMIENTO (TMpub 1980)
(8) I walk up the first flight; Dirty Ears	Subo el primer tramo de escalera; Orejas Sucias	Subo el primer tramo de las escaleras; Orejas Sucias	Subo el primer tramo; Oídos Sucios	Subo el primer tramo de escaleras; Orejas Sucias
(9) aims a knife at me...	lanza un cuchillo hacia mí...	lanza un cuchillo hacia mí...	me amenaza con el cuchillo...	enfila una navaja hacia mí...
(10) I pump him full of lost watches.	Yo, le disparo a bocajarro lleno de miradas perdidas.	Le disparo a quemarropa lleno de miradas perdidas.	Le saqué relojes perdidos, de los que iba repleto.	yo le meto una descarga de relojes perdidos.

La violencia, tanto latente como explícita, expresada en el poema no supondría un problema para los censores, ya que ni se plasma de forma gráfica ni aparecen en éste términos conflictivos, por lo que se publicarían las cuatro traducciones de forma íntegra y sin modificaciones. Por otra parte, el poema hace referencia a un contexto ajeno al de la cultura que recibe la obra, factor que también puede contribuir a la ausencia de intervención censoria⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Encontramos un paralelo claro en lo que Gómez Castro (2009: 169) explica con respecto a la novela *The Godfather*, en la que “La acción [...] se encuentra ubicada en la lejanía tanto física (Estados Unidos) como temporal (los años cuarenta y cincuenta) y ello ha parecido contribuir a la benevolencia censoria con respecto a la presentación de violencia y de contactos entre las fuerzas del orden y la mafia”.

7.2.2.1.2. “Notes after Blacking Out”

Tabla 32. Conjunto textual relativo al TO “Notes after Blacking Out”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Notes après de une syncope	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Notas después de un síncope	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Notas después de un síncope	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1978	TMpub 1978	Notas después de perder el conocimiento	<i>El feliz cumpleaños de la muerte</i>	Visor	Antonio Resines	Completa	No

El siguiente poema traducido por Barnatán es el primero que aparece en la colección de Corso titulada *The Happy Birthday of Death*, publicada en 1960 a través de la editorial New Directions, en la que lanzarían sus obras otros *beat* como Lawrence Ferlinghetti. Como hace clara alusión el título del volumen, el tema principal que aborda Corso es la muerte, a la que hace referencia de forma constante y podría decirse que cuasi obsesiva. El volumen presenta al autor en una misión, su búsqueda personal “for answers, a poetic inquiry into life, into the human heart, into the world and the cosmos” (Stephenson 2007b: 124). Tal inquietud global quedará retratada a nivel del poema, en el que se vierte un mensaje que orbita alrededor de la idea de que “la poesía es la búsqueda de una respuesta a los misterios del existir, pero la única respuesta posible la da la muerte” (Villar 1979: 100). Al mismo tiempo Corso subraya su creencia en la nada como elemento conformador del universo (Sharma 2000: 103), mostrándose en su rechazo de las diferentes explicaciones ontológicas imperantes “a form of Keatsian ‘negative capability’” (Stephenson 1990: 82, 76).

No se presenta en el poema ningún término que pudiera ocasionar problemas legales, por lo que los censores no hacen mención del mismo en su informe ni aparecen marcas textuales en el TMcen. Llama la atención, precisamente, la falta de lenguaje ofensivo en los poemas seleccionados de Corso, dado que, como señala Kirby (2002: 16), su uso frecuente es una característica central de la producción poética del neoyorquino: “his inclusion of the dirty language of the street into high poetry is part of his religious iconoclasm. Words like ‘fuck,’ ‘cunt,’ ‘masturbator,’ ‘dildo,’ and ‘shit’

were present [...] throughout his poetry”. A pesar de esta ausencia, se produce en poema un caso de intensificación de la expresión:

Tabla 33. Fragmentos problemáticos de “Notes after Blacking Out”

NOTES AFTER BLACKING OUT (TO 1970)	NOTES AFTER BLACKING OUT (TMpub 1965)	NOTAS DESPUÉS DE UN SÍNCOPE (TMcen)	NOTAS DESPUÉS DE UN SÍNCOPE (TMpub 1970)	NOTAS DESPUÉS DE PERDER EL CONOCIMIENTO (TMpub 1978)
(10) (That faint glow in the belly of Enlightment	(cette faible lueur dans le ventre de l'Illumination	(Ese imperceptible brillo en el vientre de la Iluminación	(Ese imperceptible brillo en el vientre de la Iluminación	(Ese tenue refulgir en la barriga del Conocimiento
(11) is the dead spouting [sic “spouting”] their answers)	ce sont les morts éjaculant leur réponse)	es el muerto eyaculando sus respuestas)	es el muerto eyaculando sus respuestas)	son los muertos escupiendo sus respuestas)

El empleo en este contexto del verbo “eyacular”, de claras connotaciones sexuales, es totalmente innecesario, puesto que el texto original, que utiliza la forma verbal “spouting”, habilita traducciones que empleen términos más asépticos. Sin embargo, se desprende de una lectura de la versión francesa que tal libertad expresiva, cuasi excepcional en el grueso del texto de Barnatán, lejos de ser fruto de la procacidad del traductor, viene inducida por la mediación de dicha traducción en la elaboración de la antología. A pesar de incluirse dicho término, el poema terminará publicándose sin trabas oficiales.

7.2.2.1.3. “Uccello”

Tabla 34. Conjunto textual relativo al TO “Uccello”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Uccello	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1967	TMpub 1967	Uccello	<i>Claraboya</i>		José María Delgado	Completa	No
1970	TMcen	Uccello	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Uccello	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1974	TMpub 1974A	Uccello	<i>Antología de la poesía norteamericana (3ª edición)</i>	Plaza & Janés	Agustí Bartra	Completa	No
1980	TMpub 1980	Uccello	<i>Gasolina y otros poemas</i>	Producciones Editoriales	Diego A. Manrique	Completa	Sí

“Uccello” es el segundo de los textos extraídos de *Gasoline and Other Poems*. Una tendencia recurrente en la poesía de Corso es el empleo de referencias a obras pictóricas clásicas procedentes del viejo continente, en especial del ámbito mediterráneo, como otra forma de búsqueda y construcción de su identidad nacional y personal (Kirby 2002: 71, 74). Esta característica se explora en el poema, que, como bien se apunta en la nota al pie a la que se hace referencia en el título de las traducciones de Delgado y Barnatán, representa una alusión directa a Paolo Uccello, sobrenombre artístico del pintor florentino del siglo XV Paolo di Dono. Entre sus obras más reconocidas, figuran tres cuadros en los que se representan escenas de la Batalla de San Romano (1455), “chivalric romances in which brightly colored toy soldiers or equestrian puppets deploy their richly patterned lances in, of all places, an orange bower, going to war in a garden” (Barolsky 1984; Skau 1999: 140).

El poema no entra en terreno pantanoso en lo que tiene que ver con aspectos reprobables desde el punto de vista censorio, tanto por la distancia temporal del período al que Corso hace referencia a través de la obra de Uccello, como por su temática. Los versos de “Uccello” describen la paradoja que se da en sus cuadros al mostrar caballeros agonizando que, sin embargo, trascenderán a la muerte al permanecer vivos eternamente por medio de un arte, “that can transform them into beauty and truth” (Stephenson 1990: 80; Middleton-Kaplan 2007: 229). Al final del texto, la voz poética declara su deseo de entrar a formar parte de las figuras inmortales retratadas por el pintor, una situación que ofrece “a world of military splendor and battle glory without the threat of death” (Skau 1999: 85, 23; Barolsky 2010: 60; Zangrillo 1996).

Los versos de Corso constituyen, por tanto, una meditación sobre la permanencia del arte, siguiendo la estela romántica de Keats y su “Ode on a Grecian Urn”, en la que se ofrece al lector la posibilidad de tener “the sudden pleasure of confronting [death][...] successfully for a moment, to have a moment of pleasure in spite of it, which gives the soul temporary courage to blossom” (Barolsky 2010: 60). Si bien la violencia hace acto de presencia, ésta aparece contextualizada en el marco de una batalla italiana antigua retratada en un lienzo renacentista, lo que supone una gran distancia con respecto al contexto receptor tanto en los ámbitos temporal y espacial como en los medios empleados para su descripción. Por otro lado, la agresividad propia

del fragor de la batalla se presenta en un estado latente, sin mostrarse descripciones excesivamente gráficas de la misma (Kirby 2002: 161), por lo que los censores no propondrían ningún cambio a nivel textual.

7.2.2.1.4. “But I Do Not Need Kindness”

Tabla 35. Conjunto textual relativo al TO “But I Do Not Need Kindness”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Pero yo no necesito la bondad	<i>Claraboya</i>		José María Delgado	Completa	No
1970	TMcen	Pero yo no necesito la bondad	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Pero yo no necesito la bondad	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1977	TMpub 1977	Pero no necesito ternura	<i>Poesía Beat</i>	Visor	Margaret Randall (selección) y Jerónimo-Pablo González Martín (traducción)	Completa	No
1980	TMpub 1980	Pero no necesito la bondad	<i>Gasolina y otros poemas</i>	Producciones Editoriales	Diego A. Manrique	Completa	Sí

Otro texto de *Gasoline*, “But I Do Not Need Kindness”, completa la contribución de Corso a la antología. En él, el autor desconfía de los valores morales imperantes en la sociedad, realizando una crítica feroz, no ya contra la bondad como tal, sino contra las diferentes personificaciones de la misma (Skau 1999: 90; Kirby 2002: 131), encarnada en diversos agentes sociales, supuestos adalides de la bondad, tales como “the strange nurses of Kindness / [...] the fat pontiffs of Kindness / the little old grey-haired lady, / the neighborhood priest, / the famous poet, / the mother” (1, 6-10). Esto, a su vez, representa un ataque claro contra las respectivas ocupaciones desempeñadas por estos personajes, como las funciones clericales y la profesión médica (ibíd.: 120, 121).

La muerte de la bondad a manos del poeta supone, en términos efectivos, la muerte de sus representantes, cabezas visibles de “a cruel, benighted world that resists and rejects these qualities” y, por ende, responsables directos de “the destruction, the devouring of all that is [...] kind [...]” (Stephenson 1990: 80). De esta manera, Corso pone en tela de juicio las ideas preconcebidas con respecto al concepto de bondad aceptado por la sociedad, así como las referentes a las fuentes de las que

tradicionalmente se cree emana esta cualidad. La posición del poeta es de una desconfianza absoluta por la que “anything decent that comes has to be thrown out quickly for fear of being burned by it” (Kirby 2002: 132) y, debido a la cual, al final del poema, estima preceptivo el deconstruir, reevaluar y redefinir el propio concepto de bondad.

Se observan en el poema varios elementos que chocan con los principios del régimen y que podrían haber sido advertidos por los censores. Entre éstos están los relativos a la religión, apareciendo varias referencias a la clase clerical:

Tabla 36. Fragmentos problemáticos de “But I Do Not Need Kindness”

BUT I DO NOT NEED KINDNESS (TO 1970)	PERO YO NO NECESITO LA BONDAD (TMpub 1967)	PERO YO NO NECESITO LA BONDAD (TMpub 1970)	PERO NO NECESITO TERNURA (TMpub 1977)	PERO NO NECESITO LA BONDAD (TMpub 1980)
(6) I have known the fat pontiffs of Kindness,	He conocido a los gordos pontífices de la Bondad,	¡He conocido a los gordos pontífices de la Bondad,	He conocido a los obesos pontífices de la Ternura,	¡He conocido a los gordos pontífices de la Bondad,
(11) I have known them all!	¡los he conocido a todos!	a todos he conocido!	¡a todos he conocido!	los he conocido a todos!
(12) I have watched them, at night, dark and sad,	Los he espiado en la noche, oscura y triste,	Los he espiado en la noche, oscuros y tristes,	Los he observado, en la noche sombría y triste,	Los he observado, por la noche, sombríos y tristes
(13) posting posters of mercy	pegando carteles de misericordia	pegando los carteles de la misericordia	pegando carteles de misericordia	pegando carteles de piedad
(14) on the stark posts of despair.	en los rígidos postes de la desesperación.	en los rígidos postes de la desesperación.	en los duros postes de la desesperación.	en los desnudos postes de la desesperanza.
(20) but one night I was tormented by those strange nurses,	pero una noche fui atormentado por aquellas extrañas enfermeras,	pero una noche fui atormentado por sus extrañas enfermeras,	mas una noche me atormentaron aquellas extrañas enfermeras,	pero una noche fui atormentado por aquellas extrañas enfermeras
(21) those fat pontiffs.	aquellos gordos pontífices	sus gordos pontífices.	aquellos gordos pontífices,	aquellos gordos pontífices
(23) The priest cut open my stomach, put his hands in me,	¡El cura cortó y abrió mi estómago, puso sus manos en mí	El cura me abrió el estómago, puso sus manos en mí,	el cura abrió mi estómago, puso sus manos sobre mí,	El cura me abrió el estómago, metió sus manos dentro de mí
(24) and cried	y gritó	y gritó	y gritó	y gritó
(30) with an unnamable knife I gave Her a thousand wounds,	con un horrible cuchillo Le [sic] di mil puñaladas,	¡Con un innominable cuchillo le di mil puñaladas	Con un cuchillo anónimo le di mil golpes,	con una innominable navaja le hice mil heridas
(31) and inflicted them with filth!	¡y las infecté con mierda!	infectadas con mierda!	¡y la castigué llenándola de mierda!	¡y las inflingí con suciedad!

Curso destila en estas líneas su escepticismo crónico. Aunque el escritor *beat* se crió en la religión católica, su fe en Dios siempre se mantuvo en un terreno en que había cabida para la duda (ibíd.: 4). Esta circunstancia queda patente en su texto, en el que se representa a los clérigos como elementos opresores, cuestionando de esta manera su papel de agentes encargados de velar por el bienestar y la espiritualidad de la

sociedad. El poema, no obstante, no se verá afectado por esta circunstancia, ya que será publicado sin agravios censorios, siendo total la ausencia tanto de referencias al mismo en el informe como de marcas textuales en el manuscrito censurado. Éste es también el caso de las demás versiones del poema publicadas durante el período analizado. Otras referencias potencialmente problemáticas, como las que se refieren a la manifestación de actos de violencia, tampoco supondrán un escollo para su publicación, por cuanto éstos no están orientados hacia ninguna persona u organización en concreto, sino hacia la bondad, un concepto abstracto. Asimismo, aunque los censores marcan un término malsonante (31) en el manuscrito censurado del Tmpub 1977, éste pasará indemne el escrutinio censorio.

7.2.2.2. Lawrence Ferlinghetti

Ferlinghetti, único autor superviviente de cuantos se antologaron en el volumen de Plaza & Janés, pasa por ser una figura central dentro del llamado *San Francisco Renaissance* (Lawlor 2005e: 105), uno de los poetas norteamericanos más populares y uno de los pilares del movimiento *beat*, tanto a través de su obra publicada como por su incansable promoción del mismo (Russell 2002: 63). Esto último lo conseguiría por medio del canal de distribución que él mismo establecería, City Lights Books, editorial sita en San Francisco que tenía por base de operaciones la librería homónima, regentada por el propio Ferlinghetti. Desde ésta lanzaría su colección “Pocket Poets”, dedicada a la edición de volúmenes asequibles en rústica y formato bolsillo para una amplia variedad de público, características que chocaban con el elitismo imperante en el terreno de la publicación de poesía⁴⁸¹ (Gair 2008: 73). Pronto crecería su reputación como editor de trabajos transgresores que no encontraban otra vía de publicación debido a su “wild neo-bop prosody, non-commercial value, extreme expression of soul, and the pure adventure of publishing it” (Ginsberg & Corso 1957:

⁴⁸¹ En aquella época, explica Hamalian (1996: 224), “there was no bookstore or publisher [in the United States] like this that would serve people who were interested in reading serious literature but who could not afford the stiff prices attached to hardcover editions. Nor was anyone particularly concerned about finding ways to lower the cost of publication so that more poets would have a chance at getting published”. Añade Smith (1983: 21) que “Paperback book sales [...] were limited to drug store racks of indiscriminate popular taste. To fill this gap in San Francisco, [Peter] Martin and Ferlinghetti invested \$500 each and in June 1953 launched one of this country's most famous and successful book stores, City Lights Bookstore. [...] Unlike many small presses that sought to print fine, expensive, and limited editions of avant-garde writing, City Lights produced books that were compact, clear, and ready for mass consumption at seventy-five cents to one dollar”. Tres años más tarde, Martin vendería a Ferlinghetti su participación, convirtiéndose éste en el único dueño de la tienda (Smith 1983: 21).

242; Lawlor 2007b: 99), dando salida en su colección a títulos como *Howl and Other Poems*, así como a muchos otros de diferentes autores *beat*.

Más allá de su afiliación a la *beat generation*, Lawrence Ferlinghetti es conocido como un artista multidisciplinar. Aparte de su interés por la poesía, ha cultivado otras formas de escritura como el teatro y la novela, además de haberse dedicado a la traducción, la pintura y haber mostrado interés por la música, facetas artísticas que transpiran en su obra poética (Smith 1983: ix, 3; Lawlor 2007c: 257). Más en concreto, su primer volumen de lírica, *Pictures of the Gone World*, autopublicado por Ferlinghetti en 1955 como el título inicial de la serie “Pocket Poets” (Lawlor 2005e: 106), pone de relieve la inquietud del sanfranciscano por acercar la expresión pictórica a la poética, en una serie de veintisiete retratos con palabras “meant to convey a strong visual impression” en los que el autor vierte su perspectiva sobre aspectos tan dispares como “love, art, time, death, great cities, nature, animals, memories, and literature” (Lawlor 2007c: 256; Smith 1983: 16).

La poesía de Ferlinghetti no pasaría desapercibida para la editorial New Directions, que le propondría editar varios de sus poemas dentro de la revista de mismo nombre y, posteriormente, la publicación de un volumen completo con su poesía (Lawlor 2007a: 50, 51). El resultado estaría compuesto por tres secciones, la primera con 29 poemas nuevos, la siguiente con siete textos ideados para ser recitados con música *jazz* como telón de fondo, otro nuevo ámbito en que su poesía aparece entrelazada con diversas formas artísticas, y una última conformada por trece poemas seleccionados de *Pictures of the Gone World* (ibíd.: 50; Lawlor 2005e: 106). La colección, que llevaría por título *A Coney Island of the Mind*, llegaría a cotas de popularidad sólo alcanzadas por *Howl and Other Poems* por número de ejemplares distribuidos. Así, la obra del poeta italoamericano superaría con los años el millón de copias vendidas, situándose de esta manera como uno de los libros de poesía de mayor difusión de la historia (Burt (ed.) 2004: 527; Waldman (ed.) 2007: 228; Smith 1983: 25).

El último volumen de Ferlinghetti que contiene un poema antologado por Barnatán es *Starting from San Francisco*, lanzado también por New Directions en 1961. La mayoría de los dieciséis poemas recopilados en este volumen, como se explica al principio del mismo, ya se habían editado con anterioridad, bien de forma individual, o

en revistas, apareciendo en sendos números de *New Directions*, así como en otras publicaciones que daban cabida habitualmente a textos de los autores *beat*, como *Beatitude*, *Big Table* o *Evergreen Review*. Acompañando al volumen se incluía una grabación de varios de los poemas recitados por el propio Ferlinghetti a fin de destacar la oralidad de su poesía, lo que contribuiría a la popularidad del “growing phenomenon in the 1960s of poets giving public readings of their works” (Rielly 2003: 145). El énfasis del volumen se centra en la noción del viaje, registrándose en los textos sus desplazamientos a lo largo del mundo (Smith 1983: 37), así como en el vínculo existente entre “his physical travels with his personal pathway to consciousness” (ibíd.: 139).

A pesar del éxito alcanzado como editor y escritor, las obras críticas dedicadas a Ferlinghetti son escasas, factor que Smith (ibíd.: 75) atribuye a que “the academic and poet-critic generally attack [...] [his texts] as being simplistic, sentimental, undisciplined, and in open violation of the conventional poetic form”. Esta actitud de confrontación también se extendería al ámbito temático, radicalizándose el mensaje de su poesía en términos políticos y sociales con el paso de los años (Russell 2002: 63) y erigiéndose Ferlinghetti, especialmente tras el juicio por *Howl and Other Poems* en “a champion of free expression” (Lawlor 2007b: 100). Esa libertad también se refleja en su poesía, quedando plasmada en la multiplicidad de técnicas de composición con las que trabaja (Smith 1983: 137, 138), así como en “The unusual distribution of lines on the page, and the inventiveness with word play and rhyme” (Lawlor 2005e: 106).

En la antología de Plaza & Janés se incluyen cinco poemas de Ferlinghetti: tres extraídos de *Pictures of the Gone World* (los numerados “17”, “24” y “26”⁴⁸²), reapareciendo el primero y el último en *A Coney Island of the Mind*⁴⁸³, y otros dos

⁴⁸² Los textos incluidos en este volumen, como también es el caso de los de *A Coney Island of the Mind* a excepción de la sección “Oral Messages”, no tienen asignado un título, sólo una numeración consecutiva que especifica su orden dentro de la colección. Dada la confusión que puede producir ese hecho, para facilitar su identificación se suele hacer referencia a los mismos empleando el primer verso de cada poema (Lawlor 2007a: 50).

⁴⁸³ Si nos guiamos por las notas editoriales aparecidas al comienzo de su antología, Barnatán parece haber utilizado el texto publicado en *A Coney Island of the Mind* como base para la traducción de estos dos poemas, “17” y “26”. Puesto que sólo se publicaron trece poemas de *Pictures of the Gone World* en su siguiente volumen, la numeración de los poemas de Ferlinghetti varía ligeramente, siendo éstos los poemas “10” y “12” de esa colección. Con todo, en la antología publicada por Plaza & Janés aparecen los títulos “17” y “26”, lo que resulta confuso para determinar la verdadera fuente empleada. En cualquier

publicados de forma individual e incluidos posteriormente en *Starting from San Francisco*, “He” y “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”.

7.2.2.2.1. “Pictures of the Gone World 17”

Tabla 37. Conjunto textual relativo al TO “Pictures of the Gone World 17”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1970	TMcen	Retratos del mundo ido 17	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Retratos del mundo ido 17	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1974	TMpub 1974A	Retratos del mundo ido 17	<i>Antología de la poesía norteamericana</i> (3ª edición)	Plaza & Janés	Agustí Bartra	Completa	No
1981	TMpub 1981B	Retratos del mundo ido 10	<i>Un Coney Island de la mente</i>	Hiperión	Marcos Julián y Carlos Bauer	Completa	Sí

Se abre la sección de la *Antología* dedicada a Ferlinghetti con el poema 17 de *Pictures of the Gone World* (número 10 de *A Coney Island of the Mind*), el más breve de la misma. Como el resto de poemas de ese volumen, el tema central es la descripción de una obra pictórica, a través de la cual el artista italoamericano “records epiphanies and vignettes of vision and satirizes and exposes elements of the conspiracy against joy and vision” (Stephenson 1990: 148). Al mismo tiempo, otro elemento que se puede observar a lo largo de la colección y que destaca en estos versos de forma clara es la predilección del autor por tratar la página como si fuera un lienzo. Así, Ferlinghetti distribuye las palabras a través de ese espacio como si de pinceladas se tratara en una manera reminiscente de “the open form of the abstract expressionist painters” (Wisker 1996: 82). Su objetivo al emplear estas técnicas es “to portray the meaning in visual emblematic terms”, así como “reflect the swing of the rhythm, to graph the beat” (Skau 1988: 168), por lo que pone también el énfasis en la sonoridad de los poemas.

Los versos de Ferlinghetti, que describen a un caballo relinchando por la noche en una calle solitaria, no presentan ni modificaciones ni marcas, lo que se debe a la nula existencia de vocablos conflictivos y a la temática inocua de los mismos.

caso, salvo esa diferencia en los títulos, el texto publicado en ambos poemarios es idéntico, por lo que no supone problema alguno a la hora de establecer una comparación entre TOs y TMs.

7.2.2.2.2. "Pictures of the Gone World 24"

Tabla 38. Conjunto textual relativo al TO "Pictures of the Gone World 24"

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Les acrobates de Picasso	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Retratos del mundo ido 24	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Retratos del mundo ido 24	<i>Antología de la "Beat Generation"</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1974	TMpub 1974A	Retratos del mundo ido 24	<i>Antología de la poesía norteamericana</i> (3ª edición)	Plaza & Janés	Agustí Bartra	Completa	No

El arte europeo contemporáneo, no sólo literario, sino también pictórico, faceta que el autor llevaba cultivando desde 1949, resonaba con fuerza en la obra Ferlinghetti (Sawyer-Lauçanno 1992: 177; Wisker 1996: 90). Tal influencia derivaba de sus numerosos viajes al viejo continente y, particularmente, del influjo temprano que recibió en su etapa parisina como estudiante de postgrado en la Universidad de la Sorbona (Sawyer-Lauçanno 1992: 165). Es en París donde continuaría su faceta de crítico de arte, estudiando la obra de pintores como Pablo Picasso con tal intensidad que llegaría a soñar con el artista malagueño (ibíd.: 177), quedando plasmadas sus visiones en el poema 24 de *Pictures*.

Dada la naturaleza onírica del texto de Ferlinghetti, apenas se encuentran referencias concretas a la producción artística del pintor aparte de la registrada en el primer verso: "Picasso's acrobats epitomize the world". Cabe la posibilidad de que Ferlinghetti no haga alusión a ningún lienzo en particular, puesto que en la obra de Picasso, especialmente durante su período rosa (1905-1906), se pueden encontrar varios cuadros dedicados a saltimbanquis, payasos, acróbatas, arlequines y demás figuras relacionadas con el mundo circense, personajes marginales con los que el pintor llegaría a entablar amistad a raíz de sus visitas habituales al Cirque Médrano (McNeese 2006: 38; Penrose 1981: 110; Walther 2000: 22). No obstante, dos de los más conocidos de la serie de cuadros dedicados a estas figuras, y posiblemente a los que haga referencia el poeta, son los titulados "Famille d'acrobates" y "Famille de saltimbanques", cuadros creados en 1905 por el pintor cubista en París dentro de ese período creativo (Miller 2001: 32; McNeese 2006: 39; Penrose 1981: 111).

En cualquier caso, en vez de elaborar una mera descripción de una composición concreta, el poeta articula una respuesta artística utilizando como punto de partida la obra de Picasso (Wisker 1996: 90), a través de la cual explora temas fundamentales como “the essential question of the relationship of life and art” (Smith 1983: 119), los mecanismos asociados a la creación artística y el significado de las obras de arte. En este último punto, aunque se pueden inferir esos temas del texto de Ferlinghetti, la voz poética del pintor apunta en la conclusión del poema, como ya era el caso de los propios cuadros de Picasso a los que hace alusión (Penrose 1981: 111, 112; Walther 2000: 24), que su texto “*C’est pas / symbolique!*” (18, 19), lo que implica que éste debe entenderse, ante todo, como lo que aparenta ser en una primera toma de contacto: la descripción de una situación vivida por el escritor⁴⁸⁴.

El que los versos del autor sanfranciscano estén basados en experiencias inconscientes tiene como reflejo en el texto un mensaje constituido por ideas inconexas, con el sueño como único vínculo entre ellas. Dada la temática y la ausencia de lenguaje ideológicamente marcado, el poema no estaría sujeto a modificaciones impuestas por el rigor censorio.

7.2.2.2.3. “Pictures of the Gone World 26”

Tabla 39. Conjunto textual relativo al TO “Pictures of the Gone World 26”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1963	TMpub 1963	Retratos del mundo ido 12	<i>Antología de la poesía norteamericana</i>	Aguilar	José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	Completa	No
1967	TMpub 1967	Retratos del mundo ido	<i>Claraboya</i>		José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	Completa	No
1970	TMcen	Retratos del mundo ido 26	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Retratos del mundo ido 26	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1981	TMpub 1981B	Retratos del mundo ido 12	<i>Un Coney Island de la mente</i>	Hiperión	Marcos Julián y Carlos Bauer	Completa	Sí

⁴⁸⁴ Aunque los poemas de la colección, según Lawlor (2007c: 257) “seem easy to read and accessible to all readers”, el mayor obstáculo a la hora de entenderlos residirá en “their references to art and cultural history[, which] demand careful attention”.

El último poema extraído de *Pictures*, número 26 en este volumen y reeditado como número 12 en *A Coney Island of the Mind*, no hace alusión directa a ningún cuadro, sino a la obra del autor irlandés William Butler Yeats, comenzando: “Reading Yeats, I do not think / of Ireland” (1, 2). Lejos de evocar la magia de la Irlanda celta y mitológica, para Ferlinghetti la obra de Yeats es una expresión artística que le recuerda los aspectos más prosaicos de la vida cotidiana de Nueva York, como el movimiento del metro elevado, uno de los elementos del paisaje de la ciudad más reconocibles durante la primera mitad del siglo XX, o la apariencia y vida triviales de sus habitantes (Morgan 1997: 95, 96; Lawlor 2007a: 53). El poeta estadounidense decide de esta manera ligar su arte a algo tan tangible como el devenir diario de la gran urbe, por vulgar y carente de valores artísticos que esto pudiera parecer en una primera impresión de acuerdo con los cánones literarios vigentes hasta entonces (Smith 1983: 137). De esta manera, se erige como un poeta eminentemente populista, representando a todos esos personajes extraños que pueblan el paisaje urbano neoyorquino (ibíd.: 22).

El poema no presenta ni por temática ni por lenguaje ningún problema, por lo que pasa el corte censorio sin inconvenientes.

7.2.2.2.4. “He”

Tabla 40. Conjunto textual relativo al TO “He”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	El	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1967	TMpub 1967	Él	<i>Claraboya</i>		Julio E. Miranda	Completa	No
1970	TMcen	Él	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Él	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

En 1961 *Ferlinghetti* publica su colección “Starting from San Francisco” en *New Directions*, y como ya lo haría con su volumen anterior, utilizará este título para recopilar varias de sus composiciones aparecidas a través de otros medios. Entre éstos estará “He”, poema que incluye una dedicatoria a la persona en torno a la cual gira el mismo: “To the Allen Ginsberg of the 1950s, before ‘The Change’”⁴⁸⁵. En el mismo se

⁴⁸⁵ Dicha dedicatoria se puede encontrar como introducción al poema dentro de ese poemario, en su página 24.

efectúa una descripción del poeta de Paterson, enfatizando el hecho de la inevitabilidad de la muerte, que queda recalcado con la repetición del término “death” más de una treintena de veces a lo largo del texto (Sharma 2000: 103). La constante mitificación y desmitificación de Ginsberg a través de “apparently positive observations [...] with negative” aparece reforzada de esta manera con lo que supone una caricaturización del poeta al entroncar con la cuasi obsesión de Ginsberg con la muerte, tal y como aparece plasmada en poemas como “Kaddish” (Middleton-Kaplan 2007: 227, 228). Como parte de este retrato, Ferlinghetti emplea varios símiles que bien podrían haber sido detonantes de una posible actuación censoria:

Tabla 41. Fragmentos problemáticos de “He”

HE (TO 1970)	IL (TMpub 1965)	ÉL (TMpub 1967)	ÉL (TMpub 1970)
(2) HE is one of the prophets come back	Il est l'un des prophètes revenu	El [sic] es uno de los profetas que ha vuelto	Él es uno de los profetas regresados.
(3) He is one of the wiggly prophets come back	Il est l'un des prophètes revenu cinglé	El [sic] es uno de los melenudos profetas que ha vuelto	Él es uno de los melenudos poetas regresados
(4) He had a beard in the Old Testament	Il avait une barbe dans l'Ancien Testament	Llevaba barba en el Antiguo Testamento	Tenía barba en el Antiguo Testamento
(5) but shaved in [sic “it”] off in Paterson	mais il l'a rasée à Paterson	pero se la afeitó en la ciudad de Patterson [sic]	pero se la afeitó en Paterson
(41) and he is gentle as the lamb of God	et il est aussi doux que l'agneau de Dieu	y es manso como el cordero de Dios	y él es tan manso como el cordero de Dios
(42) made into mad cutlets	changé en folles côtelettes	locamente cortado en chuletas	transformado en alocadas chuletas
(56) He is a talking asshole on a stick	Il est un trou du cul parlant sur un bâton	El [sic] es uno que habla solo encima de un palo	Él es uno que habla sobre un bastón

Aparecen al comienzo del texto una representación de Ginsberg como un profeta bíblico (2-5) y una comparación profana con Jesucristo (41, 42), lo que está relacionado con la calidad profética asignada a Ginsberg tanto de forma interna, expresada en su poesía a través de la apropiación del lenguaje profético y diversos elementos procedentes de la tradición judeocristiana, como externa, proclamada por autores como Ferlinghetti, así como por los críticos (Portugés 1984; Trigilio 2007a: 90; Raskin 2004: xviii). Tales menciones no parecen haber representado mayores problemas para los censores. Por otra parte, la expresión “talking asshole” (56) bien podría tratarse de una alusión a un pasaje del capítulo “Ordinary Men and Women” de *Naked Lunch* (1959), novela de William S. Burroughs. En ese fragmento, un hombre enseña al citado esfínter a hablar, asumiendo al final este último control de todo el cuerpo, figura que emplea el autor a modo de “metaphor for the return of the repressed, voicing the demands of a repressed multitude” (Land 2009: 149). De referirse Ferlinghetti a este episodio, el término “asshole”, más que como lenguaje ofensivo, típicamente traducido

en español como “gilipollas”, estaría empleado a modo de mera referencia a una parte del cuerpo cuyo contexto sería el proporcionado por la obra de Burroughs. En cualquier caso, en ninguna de las dos versiones, tanto la de Barnatán como la de Julio E. Miranda, aparece el término traducido, bien sea de una manera o de otra, elisión que marca como más que probable la presencia de autocensura.

Aparte de estos cambios, no se aprecia ninguna modificación en el texto traducido, previamente publicado en *Claraboya*, que no encontrará impedimentos para su publicación. Sí que se observa un cambio en el texto original, al cual le falta una línea:

Tabla 42. Fragmentos omitidos en “He”

HE (TO 1970)	IL (TMpub 1965)	ÉL (TMpub 1967)	ÉL (TMpub 1970)
(29) [to every foot of existence]	à chaque pied de l'existence	a cada pedacito de la existencia	a cada trozo de existencia

Teniendo en cuenta el contenido de la misma, que en ningún caso podría haber sido objeto de censura, su omisión debe de haber sido, a todas luces, fruto de un error tipográfico.

7.2.2.2.5. “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”

Tabla 43. Conjunto textual relativo al TO “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Mille mots anxieux pour Fidel Castro	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Mil temerosas palabras para Fidel Castro	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

Ferlinghetti inaugura en 1959 un período de mayor activismo político y social (Smith 1983: 33), lo que coincidiría con una fase de presión acuciante dentro de la Guerra Fría que Estados Unidos mantenía con los países comunistas. En lo que tiene que ver con Cuba, a pesar de una reacción positiva inicial de la opinión pública estadounidense ante la llegada de Fidel Castro al poder, considerado inofensivo en una primera impresión, el militar se iría “convirtiendo en una enorme pesadilla para el Pentágono, para la CIA y para toda la política exterior norteamericana” (Trigo Chacón 2005: 89). La tensión fomentada por las acciones del gobierno de Eisenhower, alimentada por su creciente intervencionismo en Cuba y el bloqueo económico al país caribeño, no pasaría desapercibida para los poetas *beat*. Ferlinghetti, en particular,

abanderaría el movimiento procastrista en su país, visitando Cuba por primera vez a finales de 1960, viaje del que se llevaría una grata impresión ante las condiciones de vida en la isla (Morgan 2010: 192; Waldman (ed.) 2007: 228; Hrebaniak 2006: 231; Ellis 1996: 246, 250). El autor, por aquel entonces involucrado en el Fair Play for Cuba Committee (Gosse 1993: 188), organización opuesta a la actitud oficial del gobierno de Estados Unidos en sus relaciones con Cuba, emitiría un informe positivo acerca de la situación política de la isla (Smith 1983: 34, 35; Lawlor 2005: 65). Como fruto de esa visita, escribiría “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, poema publicado originalmente como un *broadside*⁴⁸⁶ en formato bolsillo (Ellis 1996: 245) en fechas precedentes a la invasión de Bahía de Cochinos⁴⁸⁷ (Sullivan 1997: 72).

Es importante el hecho de que eligiera este tipo de formato para su poema, puesto que permitía llevar a cabo ediciones baratas, en este caso, de apenas 35 centavos por ejemplar, que podían distribuirse rápidamente en los mítines (Charters (ed.) 2003: 106; Ellis 1996: 245). Los *broadside*s constituían una manera de diseminar ideas políticas y sociales dirigidas a colectivos específicos, evitando de esta manera las cortapisas impuestas tanto por las instituciones como por la industria editorial. Esto se lograba con ediciones que circulaban a pequeña escala con un costo económico mínimo, puesto que en muchas ocasiones se presentaban en forma de fotocopias, llegando de esta manera a un público mucho más amplio que el que acostumbraba a leer poesía (Sullivan 1997: 1, 2). La editorial City Lights Books estaría implicada directamente en el desarrollo de este fenómeno, publicando diversos *broadside*s en impresión *offset* que, sin sacrificar el diseño, ofrecían por un importe muy ajustado poemas de autores como Gregory Corso, Bob Kaufman y Jack Kerouac, además de los escritos por el propio Ferlinghetti, quien también vendería fotocopias de algunos de sus textos a precio de coste (ibíd.: 72). Con

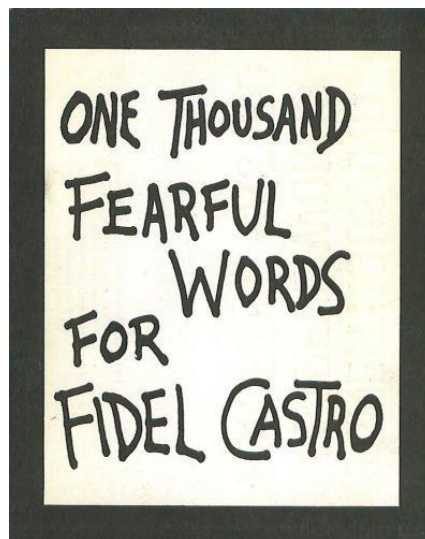


Figura 43. Portada del *broadside* “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, de Ferlinghetti, publicado en enero de 1961.

⁴⁸⁶ Un *broadside* es un pliego u hoja grande impresa por una sola cara (Rico & Martínez (dirs.) 2003: 501). “One Thousand” será uno de los primeros publicados por la editorial City Lights Books (Smith 1983: 35).

⁴⁸⁷ El poema se reeditaría en *Starting from San Francisco* (1961).

estas ediciones, el autor y editor contribuiría a alcanzar “a wider audience for poetry in the 1950s and 1960s” (Stringer (ed.) 1996: 214).

Ferlinghetti aprovecharía un mitin del Fair Play for Cuba celebrado en San Francisco durante enero de 1961 para llevar a cabo la primera lectura pública del poema (Gosse 1993: 189). El poeta enmarca su texto en San Francisco, estableciendo un contraste entre la vida en Cuba y Estados Unidos (Smith 1983: 114, 35; Ellis 1996: 251) que emplea para expresar “Better than any flyer or newspaper advertisement or memoir, [...] the mingling of hope, desperation and deep affection felt for Castro by many in the Fair Play movement” (Gosse 1993: 189). A pesar de que el título invita al lector a pensar que el poema está compuesto por mil palabras, Ferlinghetti (en Charters (ed.) 2003: 106) advierte en la nota introductoria del *broadside* que “There are not one thousand words here. The author has left room for a happier ending, in case the relentless hostility of government and press in the U.S. should somehow not triumph in the end”⁴⁸⁸. El poeta no llegaría a escribir dicho final feliz (Charters (ed.) 2003: 106), posiblemente porque, a pesar de su afinidad con el movimiento comunista, “[he] refused to be blind to the faults of communism” (Lawlor 2005: 65).

En el caso de “*One Thousand Fearful Words for Fidel Castro*”, el manuscrito censurado no presenta marcas textuales selectivas, relacionadas con palabras o expresiones concretas o con pasajes problemáticos, sino que el poema aparece tachado en su integridad, lo que hace ver que el lector consideraba su publicación, a todos los efectos, inviable. La razón que se da en el informe para suprimir el poema reside en “sus implicaciones políticas procastristas”. A decir verdad, salvo la conclusión del poema, no se vierte directamente ninguna expresión elogiosa hacia el mandatario cubano, sino que el apoyo que se dirige hacia él aparece en términos sarcásticos en los que se reflejan diferentes principios mantenidos por la política estadounidense del momento con relación a Cuba, deleznable a ojos del autor. El texto de Ferlinghetti presenta “a sympathetic warning to the new Liberator” (Welch 1985: 157), amenazado por la hostilidad demostrada por el país norteamericano. Esta advertencia, en la que se anticipa el asesinato de Castro utilizando un estilo periodístico (Smith 1983: 35), se plasma en el poema con un tono, “angry, as in a tirade” (Wisker 1996: 91). A continuación aparecen

⁴⁸⁸ La versión empleada por Barnatán para su traducción será la editada en *Starting from San Francisco*, que apenas se desvía del texto original publicado en el *broadside*, cuya extensión es de 749 palabras (Ellis 1996: 247), mientras que la incluida en la antología francesa (TMpub 1965) parece partir de este último.

algunos de los fragmentos más representativos del poema en que, reflejándose el tono mordaz que hemos señalado, se hace mención al dirigente caribeño:

Tabla 44. Fragmentos problemáticos de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”

ONE THOUSAND FEARFUL WORDS FOR FIDEL CASTRO (TO 1970)	MILLE MOTS ANXIEUX POUR FIDEL CASTRO (TMpub 1965)	MIL TEMEROSAS PALABRAS PARA FIDEL CASTRO (TMcen)
(1) I am sitting in Mike's Place trying to figure out	Je suis assis Chez Mike en train d'essayer de saisir	Estoy sentado en Mike's tratando de imaginar
(2) what's going to happen	ce qui va se passer	lo que va a pasar
(3) Without Fidel Castro	sans Fidel	sin Fidel Castro
(9) and the brilliant snooping columnists who are qualified to call Castro psychotic	qui s'encanaillent et les chroniqueurs brillants qui fourrent leur nez partout qui sont autorisés à traiter Castro de psychopathe	los maniqués envilecidos y los brillantes cronistas que están autorizados para llamar a Castro psicópata
(10) because they no doubt are doctors	car sans doute ils sont docteurs	porque ellos sin duda son doctores
(11) and have examined him personally	et l'ont personnellement examiné	y lo han examinado personalmente
(34) You're whirling around in your little hole	tu tournes en rond dans ton petit trou	Tú has girado en redondo en tu pequeño hoyo
(35) Fidel	Fidel	Fidel
(36) and you'll soon sink	et tu couleras bientôt	y te hundirás temprano
(37) in the course of human events	au cours des événements humains	en el curso de los acontecimientos humanos
(70) It's going to be a big evil tragedy	Ça va être une sale grosse tragédie	Esto va a ser una tragedia grande y sucia
(71) They're going to fix you, Fidel	Ils vont te régler ton affaire, Fidel	Te van a arreglar las cuentas, Fidel,
(72) with your big Cuban cigar	avec ton gros cigare Cubain	con tu gigarro [sic] cubano
(73) which you stole from us	que tu nous as volé	que nos has robado
(74) and your army surplus hat	et ton chapeau de surplus américain	y tu sombrero de militar
(75) which you probably also stole	que tu as probablement volé aussi	que seguramente también nos has robado
(76) and your Beat beard	et ta barbe de Beatnik	y tu barba de "beat"
(77) History may absolve you, Fidel	Il se peut que tu sois absout par l'Histoire, Fidel	Quizá la historia te absuelva, Fidel
(78) but we'll dissolve you first, Fidel	mais tu seras d'abord dissout par nous, Fidel	pero primero serás disuelto por nosotros, Fidel
(79) You'll be dissolved in history	tu seras dissout dans l'Histoire	Serás disuelto en la historia
(80) We've got the solvent	Le dissolvant est en notre possession	Tenemos el disolvente
(81) we've got the chaser	Nous avons ce qu'il faut pour que cela passe	Tenemos lo necesario para que pase
(82) and we'll have a little party	et nous ferons une petite fête	Y haremos una pequeña fiesta
(83) somewhere down your way, Fidel	quelque part de ton côté, Fidel	en algún sitio de tu camino, Fidel
(98) Fidel	Fidel	Fidel
(99) How come you don't answer anymore	Comment se fait-il que tu ne répondes plus	Qué pasa que no contestas más
(100) Fidel	Fidel	Fidel
(101) Did they cut you off our frequency	Est-ce qu'ils ont coupé notre fréquence	Es que han cortado nuestra frecuencia
(102) We've closed down our station anyway	De toute manière on a fermé notre émetteur	De todas maneras han cerrado nuestra emisora
(103) We've turned you off, Fidel	On t'a déconnecté, Fidel	Te han desconectado, Fidel
(104) I was sitting in Mike's Place, Fidel	J'étais assis Chez Mike, Fidel	Estaba sentado en Mike's, Fidel
(105, 106) waiting for someone else to act / like a good Liberal	comme un bon libéral / j'attendais que les autres agissent	como un buen liberal esperaba que los otros actuaran
(107) I hadn't quite finished reading Camus' Rebel	Je n'avais pas tout à fait fini de lire l'Homme révolté	No había acabado de leer "El hombre Rebelde"

ONE THOUSAND FEARFUL WORDS FOR FIDEL CASTRO (TO 1970)	MILLE MOTS ANXIEUX POUR FIDEL CASTRO (TMpub 1965)	MIL TEMEROSAS PALABRAS PARA FIDEL CASTRO (TMcen)
(108) so I couldn't quite recognize you, Fidel	alors je ne t'ai pas tout à fait reconnu, Fidel	entonces no te había reconocido, Fidel
(109) walking up and down your island	tu marchais de long en large dans ton île	Tú caminabas a lo largo de tu isla
(110) when they came for you, Fidel	quand ils sont venus te chercher, Fidel	cuando iban a buscarte, Fidel
(111) "My Country or Death" you told them	tu leur as dit «Ma Patrie ou la Mort»	Tú [sic] dijiste "Patria o Muerte"
(112) Well you've got your little death, Fidel	Alors voilà ta petite mort, Fidel	Allí está tu pequeña muerte, Fidel
(113) like old Honest Abe	Comme ce vieil Abraham l'Honnête	Como ese viejo Abraham el honesto
(114) one of your boyhood heroes	un des héros de ton enfance	uno de los héroes de tu infancia
(115) who also had his little Civil War	qui lui aussi a eu sa petite guerre de Sécession	que también tuvo su pequeña guerra de secesión
(116) and was a different kind of Liberator	et fut un autre genre de Libérateur	y fue un liberador de otro tipo
(117) (since no one was shot in his war)	(puisque personne n'a été tué dans sa guerre)	(puesto que nadie fue muerto en su guerra)
(118) and also was murdered	et qui fut aussi assassiné	y cayó asesinado
(119) in the course of human events	au cours des événements humains	en el curso de los acontecimientos humanos
(120) Fidel....	Fidel...	Fidel....
(121) Fidelll [sic].[..]	Fidel...	Fidel...
(122) your coffin passes by	ton cercueil passe	Pasa tu ataúd
(123) thru lanes and streets you never knew	à travers des ruelles et des rues que tu n'as jamais connues	a través de callejuelas y calles que nunca conociste
(124) thru day and night, Fidel	à travers la nuit et le jour Fidel	a través del día y de la noche, Fidel
(125) While lilacs last in the dooryard bloom, Fidel	des lilas blancs perdus dans l'entrée s'épanouissent, Fidel	Mientras florecen las últimas lilas en el portón, Fidel
(126) your futile trip is done	ton futile voyage touche à sa fin	tu fugaz viaje llega a su fin
(127) yet is not done		todavía no acaba
(128) and is not futile		y no es fugaz
(129) I give you my sprig of laurel	je te donne mon brin de laurier	Yo te doy mi rama de laurel

Aunque las referencias explícitas a cuestiones de moralidad situadas fuera de los márgenes de lo que la sociedad estadounidense de los años 50 marcaba como aceptable constituían un tema escabroso que encontraría resistencia por parte de los censores en ese país, “political statements were also problematic” (Lawlor & Rooy 2005: 51). En este sentido, parece que resultaba excesivamente áspera la comparación que establece Ferlinghetti entre Castro y Abraham Lincoln como figuras revolucionarias (112-119) y las constantes alusiones a la Declaración de Independencia de EEUU (““When in the course of human events / it becomes necessary for one people to dissolve the political bonds which have connected them with another–”” [63, 64]), lo que resultaba un paralelo claro con la independencia de Cuba, empleado por el autor para “defamiliarise the US media’s and US government’s portrayals of Castro’s Cuba” (Ellis 1996: 258, 248).

Con esto el poeta hace tambalear los cimientos sobre los que se asienta la nación estadounidense y propugna el “humanitarian socialism as the best form of government” (Smith 1983: 35, 36). El compromiso político y social que alcanzaría la poesía del autor no pasaría desapercibido para los críticos ni para la administración Kennedy, siendo incluso investigado por el FBI. La agencia federal calificaría su obra de “trash [...] responsible in some measure to demoralization in America” (ibíd.: 32), llegando J. Edgar Hoover, director de la agencia, a describir al propio autor como “a beatnik rabble-rouser who also may be a mental case” (Wisker 1996: 91).

Dada la hostilidad afrontada en el contexto de partida, pudiera parecer lógico, sobre todo por mor de la alineación de Franco con Estados Unidos tras el acuerdo de 1953, que el poema sufriera en España también los agravios de la censura oficial. No obstante, la situación resulta mucho más compleja si tenemos en cuenta que Franco se negaría a romper relaciones con el gobierno de La Habana “pese a las presiones de los Estados Unidos⁴⁸⁹ y a las frecuentes amenazas del exilio contrarrevolucionario” (Paz Sánchez 2006: 224; Roy 2000: 131). Tal negativa haría que Franco se granjeara el respeto de Castro, a pesar de las críticas constantes de este último al régimen español (Castro & Ramonet 2007: 495). La razón más plausible para explicar esta intervención censoria reside, más bien, en el “unsalvageable ideological chasm” (Pérez-Stable 2011: 46) existente “entre el régimen de Franco y el sistema socialista implantado en la Perla del Caribe” (Paz Sánchez 2006: 188). Herrero-Olaizola (2007: 84) confirma este extremo al comentar el caso de la censura de la obra del cubano Guillermo Cabrera Infante:

Another possibility is that the Spanish censors were suspicious simply because he was a political appointee of the Cuban government and, even though communication between the Franco and Castro regimes had remained fluid and open since the early days of the Revolution, the ideological difference between the two regimes continued to be a major consideration in the censor’s examination of novels.

⁴⁸⁹ La actitud de España hacia Estados Unidos se mantendría en términos bastante ambiguos. A pesar del acuerdo firmado en 1953, que parecía en un principio muy ventajoso para España, “Con el tiempo, la asistencia norteamericana se reveló escasa y poco productiva para la economía del país” (Barjot 2005: 169). Por otra parte, todavía prevalecía una actitud revanchista hacia ese país a raíz de la pérdida de Cuba, lo que explica en parte la alineación del régimen con Castro, quien “had compensated the mother country (at least psychologically) for its humiliations at the hands of the United States” (Falcoff 1995: 734).

Como veremos en poemas posteriores, la mayor dificultad para la autorización del poema no reside en la aparición del comandante cubano, que, según Roy (1999: 62, 63) le resultaba fascinante a Franco como figura revolucionaria y por quien parece haber sentido admiración⁴⁹⁰, sino en la carga de exaltación implícita a su régimen y, por extensión, al comunismo en general. Esta circunstancia no pasaría desapercibida para los censores, puesto que el “anticomunismo [...] se consideraba cosustancial al régimen” (Espadas Burgos 1988: 207). Teniendo en cuenta que la doctrina franquista juzgaba a esa ideología política “culpable[...] de los males del país” (Fernández Santander 2005: 332) y “declarado[...] enemigo[...] de la familia, Iglesia, Estado, moral y en general de todas las buenas costumbres” (Abellán 1987: 104), se estimaría preceptiva la eliminación del poema⁴⁹¹.

Es interesante destacar que Barnatán introduce el texto de Ferlinghetti con una nota que reza: “Este poema fue escrito en los instantes en que las radios norteamericanas anunciaban la invasión de Playa Girón como fin del régimen castrista en Cuba”. Ferlinghetti, en realidad, escribiría su poema meses antes de que ésta se produjera, lo que lleva a pensar que, dado lo cuestionable de la temática que trata el poema, el traductor probablemente quisiera amortiguar el impacto del mismo tratando la muerte de Castro como un hecho inminente más que como una predicción en clave irónica.

Con respecto a los cambios observados en el texto traducido, podemos aislar dos versos:

Tabla 45. Fragmentos omitidos en TMcen de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”

ONE THOUSAND FEARFUL WORDS FOR FIDEL CASTRO (TO 1970)	MILLE MOTS ANXIEUX POUR FIDEL CASTRO (TMpub 1965)	MIL TEMEROSAS PALABRAS PARA FIDEL CASTRO (TMcen)
(87) Outside of Mike's Place now	une ambulance arrive avec sa sirène	
(88) an ambulance sirens up	Ça doit être un crime de minuit ou quelque chose de ce genre	

⁴⁹⁰ Esto, junto con las razones expuestas anteriormente, podría explicar las “strangely good relations” existentes entre Cuba y España durante el período franquista, pudiendo ser otro factor el genético, al generarse cierto grado de simpatía entre ambos dirigentes por compartir orígenes gallegos (Horowitz & Suchlicki 2003: 679).

⁴⁹¹ Como vestigio de la inclusión inicial del poema, se mantendrá la referencia al mismo que Barnatán (1970: 25) efectúa en su introducción, en la que explica: “Aunque no absorbente, el tema político es abordado por los ‘beat’. ‘Howl’ está, por ejemplo, cargado de alusiones políticas, y algo parecido ocurre con ‘Mil Palabras Temerosas para Fidel Castro’, de Lawrence Ferlinghetti”.

Dado que ambos versos son ideológicamente asépticos, su ausencia no parece, en ningún caso, fruto de una intervención autocensoria consciente. Por otra parte, observando la ubicación en la que tendrían que aparecer los mismos en el texto traducido, situada en el límite entre dos páginas, todo parece indicar que lo más probable es que éstos se hubieran pasado por alto al mecanografiar el texto. Por lo demás, se aprecian modificaciones adicionales relacionadas con el texto francés, en que aparecen los siguientes fragmentos, ausentes en el original inglés y la traducción española, y situados entre los translemas 11 y 12:

Tabla 46. Fragmentos omitidos en TMcen de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro” (continuación)

ONE THOUSAND FEARFUL WORDS FOR FIDEL CASTRO (TO 1970)	MILLE MOTS ANXIEUX POUR FIDEL CASTRO (TMpub 1965)	MIL TEMEROSAS PALABRAS PARA FIDEL CASTRO (TMcen)
	Et ils sont aussi qualifiés pour le traiter de Communiste	
	avec un C majuscule	
	Car ils connaissent la différence	
	entre le Communisme soviétique	
	(qui a réintroduit l'«esclave» dans le mot slave)	
	et le socialisme avec un c minuscule	

La exclusión de este fragmento, que alude directamente a un tema vetado por el régimen como es el comunismo, podría tomarse como una muestra evidente de autocensura. Sin embargo, una comparación con el texto publicado en *Starting from San Francisco* indica que no existe correspondencia entre los versos de la traducción francesa y el original editado en el poemario de Ferlinghetti, puesto que tampoco aparecen en este último. Esto implica, necesariamente, que el traductor hubo de tomar como punto de partida una versión distinta, muy probablemente, la primera de ellas, editada como *broadsheet*, extremo que no hemos podido constatar por dificultades de acceso a ese documento.

7.2.2.3. Allen Ginsberg

Allen Ginberg pasa por ser el autor con una mayor representación en la *Antología de la “Beat Generation”*, tanto por número de poemas, siete, como por la extensión de los mismos, incluyendo los dos más largos recogidos en la misma, “Howl” y “Kaddish”, que dan título a las dos colecciones de las que se extraen. Esta mayor atención coincide con su papel como figura central de la *beat generation* por el impacto cultural de su obra poética y su promoción incansable de otros escritores adscritos al

movimiento⁴⁹² (Trigilio 2007b: 109). Además, el autor neojerseíta pasa por ser uno de los pocos poetas a los que se les puede colgar la etiqueta de populares, habiendo vendido más de un millón de ejemplares de su obra *Howl and Other Poems*⁴⁹³ (Maisel 2006: 40).

Allen era hijo de Louis, maestro de profesión y poeta, y Naomi Ginsberg, emigrantes rusos afincados en Nueva Jersey de los que la obra literaria de Allen es deudora. Por un lado, ambos estaban involucrados en los círculos socialistas y comunistas y eran judíos⁴⁹⁴, circunstancias que resonarán en su poesía. Por otra parte, el poeta quedará marcado por su experiencia ante la enfermedad mental prolongada de su madre⁴⁹⁵, quien sería hospitalizada por primera vez cuando Ginsberg tenía apenas seis años (Trigilio 2007b: 109; Gornik 2006: 5), por los problemas, tanto personales como familiares, derivados de su lucha interna por establecer su identidad sexual, y por su ingreso en un centro psiquiátrico, en el que pasará siete meses (Trigilio 2007e: 167; Raskin 2004: 92). La andadura literaria de Ginsberg, que corre paralela a la formación de la *beat generation*, comienza a mediados de la década de los cuarenta, en su etapa como estudiante de la Universidad de Columbia, trabando amistad en su estancia en Nueva York con los demás *beats* de la costa este, como Kerouac, Burroughs y, años más tarde, con Gregory Corso. En 1954 se desplazaría a San Francisco, donde conocerá a los demás autores que formarían el núcleo de la *beat generation*, entre los que se contaban Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure y Philip Lamantia (MacGowan 2004: 121; Schumacher 2005: 118, 121, 122; Raskin 2004: 51, 52).

⁴⁹² Varios autores coinciden en señalar la pericia comercial de Ginsberg como un factor determinante a la hora de entender el éxito de los escritores de la *beat generation*. Así, Lawlor (2005b: xiii) define al poeta judío como “a master of communications and persuasion [whose][...] early experience in marketing, [...] personal contacts and public oratory helped the Beats to emerge, flourish, and endure”. Entre las labores de promoción del autor estarían, según Schumacher (2005: 124), el hacer las veces de “guest editor for magazines clamoring for new work by these controversial writers, and [...] attending high-visibility publishing parties and functions”. El uso experto de todas estas herramientas para impulsar el movimiento *beat*, y su obra en particular, hacen de Ginsberg, en palabras Jones (1992: 25), “probably the first poet in America since Walt Whitman to create a full-blown media campaign on his own behalf. He was certainly the first to use the newly matured techniques of public relations. His several years of training in the media and in market research, combined with his relentless energy and talkativeness, virtually ensured the success of his campaign”.

⁴⁹³ Dicha cifra se alcanzaría en 2006, según la nota que parece en la reimpresión del poemario realizada con motivo del 50 aniversario de su publicación original (Ginsberg 2006a: 2).

⁴⁹⁴ En este sentido, “Ginsberg’s complex relationship to Hebraic tradition is crucial to understanding him as a Jewish writer” (Trigilio 1999: 791).

⁴⁹⁵ Izant (2009: 146) estima que esta circunstancia “had a tremendous impact on Ginsberg’s life and work”.

El título de la segunda colección de Ginsberg, y la primera de este autor de la que Barnatán extrae textos para su antología, *Howl and Other Poems*, tendría como génesis la creación de la primera parte del poema homónimo y el éxito de su lectura en el recital de la Six Gallery de 1955. La recepción del texto de Ginsberg animó a Lawrence Ferlinghetti a publicar un volumen con el poema al que, primeramente, se añadirían dos secciones y una “Footnote to ‘Howl’”, a modo de epílogo. Junto a éstos se incluirían otras composiciones que Ginsberg escribió en Berkeley durante el otoño de 1955: "A Supermarket in California", "Transcription of Organ Music", "Sunflower Sutra", "America" e "In the Baggage Room at Greyhound"⁴⁹⁶ (Charters 1973: 257). La colección iría acompañada de una introducción del poeta William Carlos Williams, mentor de muchos escritores noveles⁴⁹⁷ con quien Ginsberg venía manteniendo contacto desde principios de los cincuenta (Oostdijk 2004: 85; MacGowan (ed.) 1998: 64), en la que advertía a los lectores de que aquélla no era una serie de versos inofensivos: “Hold back the edge of your gowns, Ladies, we are going through hell” (Williams 1956: 8).

Aunque se pueden hallar varios ejemplos de obras *beat* sometidas al arbitrio caprichoso de la censura oficial en la cultura de partida, el caso más notorio de cuantos tienen que ver con alguno de los poemas antologados por Barnatán es, sin lugar a dudas, el relacionado con *Howl*. La primera edición del libro vino censurada por expresa petición de Villiers, el impresor inglés que se encargaba de producir los libros publicados en la colección “Pocket Poets”, reemplazándose muchas palabras conflictivas por puntos suspensivos⁴⁹⁸ (Raskin 2004: 211). Lawrence Ferlinghetti, temiendo las repercusiones económicas derivadas de un posible secuestro del libro, había remitido el manuscrito de la obra a la American Civil Liberties Union (ACLU), antes siquiera de publicar el volumen, a fin de saber si estarían dispuestos a ofrecer asistencia legal en caso de que fuera necesario, propuesta a la que accederían finalmente⁴⁹⁹ (Gair 2008: 74; Campbell 2001: 188).

⁴⁹⁶ Esta selección se ampliaría para la edición de 1959, que incluye una sección titulada “Earlier Poems”, en que aparecen “An Asphodel”, “Song”, “Wild Orphan” e “In the Back Reel”.

⁴⁹⁷ La influencia del poeta estadounidense es amplia, y no sólo entre los escritores de la generación de Ginsberg, alcanzando a buena parte de escritores norteamericanos en activo tras la II Guerra Mundial, entre los que figuran “Ammons, Creely, Dickey, Duncan, Ginsberg, Ignatow, Levertov, Lowell, O’Hara, Olson, Rexroth, Roethke, Snyder, [and] Zukofsky” (Breslin 1985: 6).

⁴⁹⁸ Como señala Sánchez Reboredo (1988: 50), la elipsis de una palabra o un pasaje, marcada por puntos suspensivos, será una técnica muy empleada también en el marco espacio-temporal meta de nuestro estudio.

⁴⁹⁹ Esta acción fue, sin lugar a dudas, un gran acierto de Ferlinghetti, quien explica (1984: 169) que, de no haber procedido de esta manera, “City Lights would no doubt have gone broke and out of business. We

La acogida inicial del poemario, lanzado a principios de 1957, no sería del todo buena, despegando sus ventas sólo gracias a los esfuerzos de promoción que Ginsberg llevaría a cabo en Nueva York (Charters 1973: 278). Una vez vendidas las 1.500 copias correspondientes a la primera edición, se encargó una segunda con el doble de ejemplares, que se encontraría con problemas en marzo del mismo año después de que las autoridades aduaneras acusaran al libro de obsceno⁵⁰⁰ “As a result of the poem’s explicit homosexual and heterosexual imagery” (Trigilio 2007c: 140), requisándose como consecuencia 500 ejemplares⁵⁰¹ (D’Emilio 1998: 178; Lawlor & Rooy 2005: 51; Raskin 2004: 211). Dada esa tesitura, la ACLU informaría inmediatamente al oficial de aduanas que estaban dispuestos a proporcionar la cobertura legal necesaria ante el secuestro (Smith 1983: 25, 26). Aunque el fiscal general de San Francisco desestimaría los cargos en esta ocasión, reanudándose así la distribución de los ejemplares, poco después de llegar éstos a su destino la policía los decomisaría alegando que su contenido no era apto para el público juvenil. En la misma operación se producirían los arrestos de Ferlinghetti y Shig Murao, su ayudante en la librería City Lights Books, imputados como editor y vendedor respectivamente⁵⁰² (Lawlor & Rooy 2005: 52; Raskin 2004: 214).

En el proceso judicial subsiguiente, convertido en un evento mediático de alcance internacional⁵⁰³, la ACLU, actuando como defensa en el caso, establecería a través de nueve testimonios peritos, en ausencia de Ginsberg, por aquel entonces en Europa (Perlman 1957: 171), los méritos de su obra, tanto a nivel literario como social (Lawlor 2005e: 106; Ferlinghetti 1984: 170). El peso de estas valoraciones prevalecería sobre las acusaciones vertidas acerca del volumen, fallando el juez Horn (1957: 174) a

were barely breaking even those years, and living on very little, and the expense of a court trial would have been disastrous”.

⁵⁰⁰ Estas acusaciones se basaban en la Ley Comstock, de 1873, que vetaba cualquier tipo de artículo enviado por correo susceptible de ser considerado obsceno (Lawlor & Rooy 2005: 51). D’Emilio & Freedman (1997: 277) explican que, utilizando esta ley como catalizador, “censorship forces exerted a chilling effect on publishers and bookdealers well into the 1920s”, al tiempo que “Self-policing became common practice, as editors and retailers struggled to avoid costly legal entanglements”.

⁵⁰¹ El oficial de aduanas al cargo, Chester McPhee (en Smith 1983: 25), justificaba de esta manera el decomiso: “The words and the sense of the writing is obscene. You wouldn’t want your children to come across it”.

⁵⁰² Campbell (2001: 193) aclara que esta intervención vino como consecuencia de las acciones de Ferlinghetti, quien conseguiría lanzar una nueva edición de *Howl* impresa en EEUU y, por tanto, liberada de posibles retenciones aduaneras, “a piece of cleverness that caught the eye of the San Francisco police department”.

⁵⁰³ En este sentido, los periódicos de San Francisco expresaron en tono sarcástico la intervención de la policía [y la fiscalía] en titulares como el del *Chronicle*, que rezaba: “The Cops Don’t Allow No Renaissance Here” (Campbell 2001: 193).

favor de Ferlinghetti en su sentencia, en la que dictamina: “I conclude the book ‘Howl and Other Poems’ does have some redeeming social importance, and I find the book is not obscene” (D’Emilio & Freedman 1997: 276; Tamony 1969: 276). Ese conato de prohibición no sólo fracasaría a la hora de impedir que el libro circulara libremente⁵⁰⁴, sino que le proporcionó al poemario de Ginsberg la publicidad necesaria para que se convirtiera en el volumen de poesía más vendido en Estados Unidos durante la década de los 50⁵⁰⁵, alcanzando unas ventas de 33.000 ejemplares a finales de 1959, e incrementándose incluso su distribución a lo largo de la siguiente década⁵⁰⁶ (Young & Young 2004: 144; Baym 1998: 2632; O’Neil 1959: 116; Ferlinghetti en Meltzer (ed.) 2001: 75).

Por otro lado, no se trataba en ningún caso de una simple victoria individual, ya que el caso sentaría jurisprudencia (Schumacher 2005: 123), facilitando la salida de obras sobre las que se cernía también la amenaza de censura⁵⁰⁷, entre ellas

⁵⁰⁴ Aunque la censura editorial en Estados Unidos parece hacer remitido desde entonces a raíz de las victorias legales logradas con *Howl and Other Poems* y *Naked Lunch*, las quejas de Ginsberg (1990; 1993: 180; en Fontodrona 1994: 44; en Duval 1997: 205) persistirían con el tiempo en lo que tiene que ver con el tratamiento censorio de su obra en los medios audiovisuales. Por otra parte, el poeta seguiría afrontando con el paso de los años “many conflicts with governmental legal institutions” (Trigilio 2007b: 112) tras el juicio, incluyendo expulsiones de países como Cuba y Checoslovaquia debido a su franqueza a la hora de hablar de cuestiones de política interna y homosexualidad, lo que chocaba contra las limitaciones que en cuanto a libertad de expresión se experimentaba en esos países, considerándose por esto a Ginsberg como “a dangerous agitator” (Lawlor 2005: 65; Schumacher 2005: 126).

⁵⁰⁵ Este “inusitado éxito” (Fernández Ferrer 1999: 253) del poemario de Ginsberg se haría extensivo a la editorial City Lights Books, situada en el ojo del huracán censorio durante el proceso judicial a *Howl*, que llegaría a ser conocida a nivel nacional tras el seguimiento del caso que realizaron los medios estadounidenses (Lawlor 2005e: 106; Charters 1973: 310). Otro efecto colateral del juicio, de la notoriedad que el movimiento *beat* adquiriría a raíz de éste, y de la popularidad repentina de City Lights Books consistiría en la aparición de “other radical small presses” (Smith 1983: 28), así como en la revigorización del panorama de las “little magazines” (French 1961: 550).

⁵⁰⁶ De no ser por el juicio, declaran Lawlor & Rooy (2005: 52) “*Howl and Other Poems* [...] might have languished in obscurity”. Aquella acción policial “made *Howl* a bestseller” (D’Emilio 1998: 178) y a “Ginsberg a star” (Murphy 2005: 318). El propio Ginsberg (en Raskin 2004: 213) estimó en el momento de producirse ésta: “I guess the seizure works out fine as publicity”. Lawlor & Rooy (2005: 51) añaden peso a esta idea al determinar que la censura fue para estos autores “ultimately a favorable force, as controversy and publicity brought Beat works to public attention”. En el caso concreto de Ginsberg, en el momento de la conclusión del juicio ya había conseguido vender más de 10.000 copias de su libro (Schumacher 2005: 123). Este impulso inicial se mantendría con el paso del tiempo, pues Lawrence Ferlinghetti (en Meltzer (ed.) 2001: 92) explicaba en 1969, que, de la tirada inicial de 1.500 ejemplares de *Howl and Other Poems*, City Lights Books pasó a imprimir por aquel entonces unas 20.000 copias al año del conjunto de sus obras. No es de extrañar que el propio editor (Ferlinghetti 1984: 169) afirmara que “San Francisco Collector of Customs deserves a word of thanks for seizing Allen Ginsberg’s *Howl and Other Poems* thereby rendering it famous. Perhaps we could have a medal made. It would have taken years for critics to accomplish what the good collector did in a day, merely by calling the book obscene”.

⁵⁰⁷ En cuanto a las ramificaciones y alcance del fallo a favor de *Howl*, Trigilio (2007c: 140) apunta que éste “[is] often cited as a landmark judgment on the subject of artistic expression in the 20th century”. Esta importancia se puede hacer extensiva, citando a Ball (2006: 97) a “the obscenity trial[...] of [...]”

títulos tan relevantes desde un punto de vista literario como los *Trópicos* de Henry Miller, *Lady Chatterley's Lover*, de D.H. Lawrence, o *Naked Lunch*, de William Burroughs, y marcando una tendencia aperturista en lo que a la temática y lenguaje de las obras literarias publicadas en Estados Unidos se refiere (Ginsberg 1990: 178; Ferlinghetti 2003: xiv; Morgan 2003: 9; Russell 2002: 46, 47). Los autores *beat*, a consecuencia del proceso y del apoyo recibido contra la censura efectuada sobre sus obras (Ferlinghetti 1984: 170), “became associated with freedom of expression, with Ferlinghetti acknowledged as a key player in the making of that freedom” (Lawlor 2005e: 106).

A pesar del éxito cosechado por *Howl and Other Poems*, o tal vez debido precisamente a éste, la recepción crítica de la obra estaría muy polarizada, basculando entre los elogios por la innovación radical presente en la misma tanto por temática y estilo como por el uso procaz del lenguaje de Ginsberg y el desprecio más absoluto de otros críticos precisamente por la forma revolucionaria en que estaba articulado el discurso del poeta, considerado por estos últimos, a todas luces, obsceno (Trigilio 2007d: 143; Stephenson 1990: 50; Schumacher 2005: 123; Perloff 2006: 30; Raskin 2004: xviii, 199-202). Esa acritud de la élite literaria hacia la poesía de Ginsberg ya mostrada en su primer volumen publicado (Gornick 2006: 8), que resultaría directamente proporcional a su popularidad entre el público, se iría agravando con subsiguientes colecciones (Dittman 2007: 73).

Ginsberg, convertido en un personaje mediático reconocido a nivel internacional (Trigilio 2007f: 168), seguiría el éxito de *Howl* con un nuevo poemario en 1961, que tendría como punto focal otro poema largo que daría título al volumen, *Kaddish and Other Poems*. La temática de la colección del autor de Paterson, en especial la del texto central, será nuevamente personal y esencialmente autobiográfica, tratando su experiencia con la enfermedad de su madre y sus esfuerzos por consolidar su identidad sexual⁵⁰⁸ (Trigilio 2007b: 111). De este volumen, Barnatán antologará cuatro de sus textos, “Kaddish”, “Message”, “To Lindsay” y “The End”, tomando otros tantos, “Howl”, “Footnote to ‘Howl’”, “America” y “Song”, de su primer libro.

Naked Lunch, along with many other skirmishes of the Beats, [which] have contributed to greater freedom of life and letters in the United States”.

⁵⁰⁸ Miles (2000b: 51) aclara la vinculación entre estos dos hechos al explicar que el propio poeta “maintained it was the sight of his mother that made him a homosexual”.

El impacto, no ya sólo a nivel literario, sino también social, de la figura de Ginsberg y de su obra no son en absoluto desdeñables. No sólo llegaría a convertirse el poeta en uno de los líderes de la contracultura a nivel internacional durante los sesenta (Waldman (ed.) 2007: 83; Smith 1983: 28), sino que con el tiempo recibiría el reconocimiento oficial y su obra se incluiría en los currículos académicos de universidades e institutos a lo largo de Estados Unidos, algo impensable a mediados de los años cincuenta, cuando apenas despegaba su carrera (Ball 2006: 97). Por otra parte, la popularidad de la obra de Ginsberg no ha disminuido con el paso de los años. *Howl* no ha dejado de reeditarse desde su salida. Además, el poema central se ha traducido a más de 24 idiomas (Gornick 2006: 9; Shinder 2006b: xv; Ginsberg 1990: 177), convirtiéndose en “one of the most widely read and influential poems of the twentieth century” (Katz 2006: 183; Raskin 2004: xx) y entrando a formar parte integral del canon literario estadounidense (Gates 2006: 161).

7.2.2.3.1. “Howl I”

Tabla 47. Conjunto textual relativo al TO “Howl I”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Howl I	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1967	TMpub 1967	Aullido I	<i>Claraboya</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	4 líneas menos que en TMcen y TP	No
1970	TMcen	Aullido I	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Faltan 4/5 partes	Sí
1970	TMpub 1970	Aullido I	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Idéntica a TMcen	Sí
1974	TMpub 1974B		<i>La generación beat</i>	Barral	Esdras Parra	Sólo la primera estrofa	No
1976	TMpub 1976	Aullido I	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí
1981	TMpub 1981A	Aullido I	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Completa	No

El poemario más conocido de Allen Ginsberg es sin lugar a dudas *Howl and Other Poems*. El texto que da nombre a la colección es precisamente aquel por el que recibiría el reconocimiento (Raskin 2004: 18). “Howl” es, con diferencia, el poema más reconocible de cuantos producidos por los escritores de la *beat generation* (Trigilio 2007c: 139). La composición de Ginsberg constituye una “obra seminal del

movimiento” (Brito 2002: 186) y, “along with Kaufman's broadsides, the closest thing to a Beat ‘manifesto’” (Damon 1993: 252). El texto se iría forjando a lo largo de 1955, recibiendo su primera sección el bautismo público en octubre de ese mismo año como parte de la Six Gallery Reading. A raíz del éxito de la lectura de “Howl” en ese evento, y a instancias de Ferlinghetti, ansioso por publicar a Ginsberg, el poeta escribiría otras dos secciones para completar el poema. Esto choca frontalmente con la intención inicial de Ginsberg, quien no había contemplado que el poema fuera a leerse en público, y ni mucho menos a editarse (Ginsberg 2006b: 146; Morgan 2003: 7):

I thought I wouldn't write a *poem*, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind –sum up my life– something I would be able to show anybody, writ for my own soul's ear and a few other golden ears. (Ginsberg 1959: 229)

“Howl” constituía inicialmente, por lo tanto, “an artistic exercise” (Schumacher 2005: 122) cuya temática “was far too private to be published” (ibíd.: 123). No obstante, existía la voluntad por parte del autor de romper las barreras entre lo que se podía expresar desde la individualidad a nivel privado y lo que trascendía a la esfera pública⁵⁰⁹, lo que conseguiría con la creación de un texto netamente personal y autobiográfico que lograría colocar como uno de los poemas norteamericanos más conocidos.

El poema constituye además un experimento radical tanto en la forma como en la temática. El autor intenta redefinir los límites de lo que es viable tratar en un texto lírico. La característica principal desde el punto de vista estructural es la naturaleza oral del texto⁵¹⁰, que adquiere a través de “a series of experiments with the formal organization of the long line” (Ginsberg 1959: 230). “Howl” es un poema concebido para acercar los ritmos del habla coloquial a la escritura poética, de tal manera que “it *really* needs to be read aloud” (Moody 2006: 67). El texto sigue una estructura basada en líneas largas pensadas para ser leídas cada una en una sola espiración⁵¹¹ (Russell 2002: 40) deudora del método de composición poética de Jack Kerouac, tal como lo explica el propio Ginsberg (en Wallenstein 1991: 612): “by 1955 I

⁵⁰⁹ Ginsberg (en Muckle 1996: 27) afirma en este sentido que “There was some conscious intention to make a cultural breakthrough, to talk in public as we talked in private”.

⁵¹⁰ Esta circunstancia pone en entredicho el supuesto deseo de Ginsberg de que el poema no se divulgara públicamente.

⁵¹¹ A cada una de éstas Ginsberg (1959: 230) la denominará “a single breath unit”.

wrote poetry [...] arranged by phrasing or breath groups into little short-line patterns [...] [and] long saxophone-like chorus lines I knew Kerouac would hear the sound of”.

El otro componente que destaca de su creación es la técnica utilizada por Ginsberg, también siguiendo la estela de Kerouac, de composición espontánea, concepto que los autores *beat* tomarán del *jazz* y de los ritmos asociados a este género musical⁵¹² (Wallenstein 1991: 612; Ball 2006: 96). Dicha espontaneidad se manifestaría en los primeros borradores de cada parte de “Howl”, ya que el autor revisaría de forma minuciosa cada sección, tomando poco a poco el texto su forma definitiva (Schumacher 2005: 123). De hecho, las enmiendas al texto de Ginsberg alcanzarían tal calibre que Raskin (2004: 168) llegaría a afirmar que “No ‘spontaneous’ poem was more thoroughly rewritten”.

En cuanto a la temática abarcada en la obra, ésta trata, a grandes rasgos, la deshumanización inducida por la progresiva mecanización de la Norteamérica contemporánea. Esta tendencia vendría canalizada a través de los pilares de la sociedad estadounidense de posguerra, “its materialism and militarism and its outmoded, stuffed-shirt, middle-class values” (Cuddon 1998: 78), todos ellos elementos fomentados por “the advertising industry, the fashion industry, and the book industry, [...] [which] dominate the ninth circle of his urban hell” (Raskin 2004: 136). Tal agresión llevará a la destrucción del espíritu individual, por lo que la única vía de defensa válida para Ginsberg es la poética (Ginsberg & Corso 1957: 241; Miralles 1976: 149).

En la primera parte del poema el autor evoca la figura de todas aquellas víctimas que se ha cobrado la nación, lamentando semejante pérdida de capital humano⁵¹³, que queda plasmada en la línea que abre su composición: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked” (1, 2)

⁵¹² Según Portugés (1980: 445), otra influencia que se notaría en “Howl” en lo que se refiere al empleo de ese método sería la pintura del post-impresionista francés Paul Cézanne, constituyendo “the entire poem [...] a tribute to Cézanne because it is one of the first successful poems Ginsberg wrote using the spontaneous method of composition”.

⁵¹³ Aunque el lamento se expresa en términos generales, Russell (2002: 40) explica que el vate hace referencia específica a “a host of Beat artists and muses, such as [Neal] Cassady, [Carl] Solomon, [Herbert] Huncke and others”. La alusión más explícita que aparece es, en todo caso, la que se hace a Carl Solomon, a quien Ginsberg dedica su poema y a quien toma como inspiración al coincidir con él tras su ingreso en 1949 en el Columbia Presbyterian Psychiatric Institute (Trigilio 2007c: 140).

(Ginsberg 1959: 230). Tal locura⁵¹⁴ adoptaría tanto una forma destructiva como una creativa (Raskin 2004: 152), reflejada en la búsqueda desesperada de experiencias trascendentes que estos personajes llevarán a cabo. Como consecuencia de la misma, sufrirían alienación, persecución y marginación, “both by the hostility of the society in which they pursue their quest and by the desperate nature of the quest itself, by its inherent terrors and dangers” (Stephenson 1990: 52).

A lo largo de esta primera parte, la más larga del poema con diferencia, se lleva a cabo un repaso de diversos episodios autobiográficos⁵¹⁵ que reflejan esta ansia por alcanzar un estado de iluminación y trascendencia utilizando como vehículos experiencias como el sexo y las drogas (Doty 2006: 16) y las consecuencias de intentarlo ante la animosidad del conglomerado social. Esta dicotomía queda cristalizada en una serie continua de contrastes que oscilan entre el mundo real y el de las ideas (Stephenson 1990: 51, 52). El uso de esta yuxtaposición permanente de ideas aparentemente inconexas⁵¹⁶ tendría como objetivo el “alter[...] consciousness itself, to[...] stimulate in the reader an actual change in perception” (Portugés 1980: 448).

El poema trata sin ambages diferentes aspectos de la sexualidad humana (Raskin 2004: 145), incluyendo referencias explícitas a actos homosexuales y al uso de drogas, así como al comunismo. La aparición de todas éstas cumple con el objetivo de Ginsberg de causar un impacto inmediato al lector, e incluso escandalizarlo⁵¹⁷, “to the point where referential meaning becomes secondary” (Sherman Swing 1972: 668). Dada la naturaleza del poema, que busca una confrontación abierta (Gates 2006: 160, 163), y la inclusión de todo tipo de detalles conflictivos, que ya habían estado en el

⁵¹⁴ Señala Ostriker (1982: 119) que éste es uno de los “three major poems about insanity” que escribiría Ginsberg, tratando el tema de la locura de sus contemporáneos en “Howl”, de la de su madre en “Kaddish” y de la de su país en “The Fall of America”.

⁵¹⁵ Stephenson (1990: 53) incluye entre éstos, “his travels, his expulsion from Columbia University, his visions of Blake, his studies of mystical writers and Cezanne's paintings, [and] his time in jail and in the asylum”. La inserción de estos sucesos en el poema entroncaba con la filosofía de los autores *beat*, quienes “became notorious for seeing the personal details of their[...] [lives] as symbolic cultural texts” (Harris 2000: 173), en los que “the personal communicates the universal” (Stephenson 1990: 54).

⁵¹⁶ Tuma (1989: 912) advierte al lector de la composición de Ginsberg: “To search for coherent propositions in ‘Howl’ is to do considerable violence to a poem which does not aspire to anything close to reasonable discourse”.

⁵¹⁷ Gates (2006: 163) apunta a que, más allá de las referencias a palabras y temas tabú, el poema está concebido para ser “offensive to intellect, to common sense, [and] [...] to all the boundaries we believe necessary to civilized life” y “radically offensive [...] even to received notions of what poetry is”. En este último sentido, Raskin (2004: 44) explica la posición de Ginsberg con respecto a su poema, quien “conceived of ‘Howl’ as a call to arms and a cultural weapon in the war against academic poetry, the literary criticism of the day, and the American poetry establishment”.

punto de mira de los censores en Estados Unidos y atentaban contra los principios fundamentales del régimen, no es de extrañar que en el informe de la *Antología de la "Beat Generation"* se recomendara eliminar el poema completo “por contener numerosos pasajes obscenos, irreverentes, etc.”. Aunque en el expediente se indica que dichos pasajes están marcados, no se encuentran indicios en el manuscrito de que esto haya sido así, y lo mismo ocurre con los demás textos censurados.

A continuación se incluyen los fragmentos problemáticos que se han encontrado en esa versión, listados por orden de aparición y pertenecientes a alguno de los ámbitos centrales para las autoridades censorias: moralidad, política, religión, lenguaje y droga:

Tabla 48. Fragmentos problemáticos de “Howl I”

HOWL I (TO 1970)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1967)	AULLIDO I (TMpub 1970)	(TMpub1974B)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(2) dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,	se traînant à l'aube dans les rues nègres à la recherche d'une furieuse piqûre,	arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente, imperiosa,	arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente imperiosa,	deambulando en la madrugada por los barrios negros en busca de una rabiosa aguja	arrastrándose de madrugada por las calles de los negros buscando una droga furiosa,	arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de un colérico picotazo,

Tabla 49. Fragmentos problemáticos de “Howl I” (continuación)⁵¹⁸

HOWL I (TO 1970)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1967)	AULLIDO I (TMpub 1970)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(3) angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night,	initiés à tête d'ange brülant pour la liaison céleste ancienne avec la dynamo étoilée dans la mécanique nocturne,	tipos fijos con cabelleras de ángeles ansiosos por la antigua conexión celeste al dinamo de las estrellas en la maquinaria de la noche,	iniciados a la cabeza del ángel ardiendo por la antigua conexión celeste con la dínamo de las estrellas en la maquinaria nocturna,	hipsters de cabeza de angel [sic] quemándose por el viejo paradisiaco contacto con la estrellada dinámo [sic] en la maquinaria de noche	pasotas de cabeza de ángel consumiéndose por la primigenia conexión celestial con la estrellada dinamo de la maquinaria de la noche,
(4) who poverty and tatters and hollow-eyed and high [sic "high"] sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,	qui pauvreté et haillons et œil creux et défoncés restèrent debout en fumant dans l'obscurité surnaturelle des chambres bon marché flottant par-dessus le sommet des villes en contemplant du jazz,	que pobres y rotos, malolientes y bebidos se reunían a fumar en la oscuridad de los apartamentos, con agua fría fluctuando sobre los tejados de las ciudades, contemplando el jazz,	que pobres y rotos, malolientes y bebidos se reunían a fumar de pie en la oscuridad sobrenatural de los apartamentos, fluctuando sobre los tejados de las ciudades contemplando el jazz,	que pobres y andrajosos con los ojos hundidos se sentaron a fumar drogados en la oscuridad de sus apartamentos de agua fría flotando sobre las cimas de las ciudades contemplando el jazz	que, encarnación de la pobreza envuelta en harapos, drogados y con vacías miradas, velaban fumando en la sobrenatural oscuridad de los pisos de agua fría flotando sobre las crestas de la ciudad en contemplación del jazz,

⁵¹⁸ En el supuesto de que queden segmentos extensos con columnas vacías, por no haber sido traducidos en un determinado TMpub, caso en este particular del TMpub 1974B, se ha optado por dividir las tablas para mejorar su legibilidad.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

HOWL I (TO 1970)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1967)	AULLIDO I (TMpub 1970)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(9) who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a belt of marijuana for New York,	qui furent arrêtés dans leurs barbes publiennes en revenant de Laredo avec une ceinture de marihuana pour New York,	que llevaron golpes en las barbas púbicas al regresar a Nueva York por Laredo con sus cargamentos de marihuana escondidos en la ropa.	que fueron golpeados en sus barbas púbicas al regresar a Nueva York de Laredo con sus cargamentos de marihuana,	que fueron arrestados en sus barbas púbicas regresando de Laredo con un cinturón de marihuana para Nueva York,	que fueron aferrados por sus barbas púbicas al regresar por Laredo a Nueva York con un cinturón de marihuana,
(11) with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and endless balls,	avec des rêves, avec de la drogue, avec des cauchemars qui marchent, l'alcool la queue les baisades sans fin	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, alcohol y pájaro, y tomates sin fin,	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, el alcohol,	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, alcohol, pollas y cojones sin fin,	por medio de sueños, drogas, pesadillas de la consciencia, alcohol y verga y juergas continuas,
(13) Peyote solidities of halls, backyard green tree cementery [sic] dawns, wine drunkenness over the rooftops, storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind,	solidités de peyotl des halls, aurores de jardinets arbre vert cimetière, ivresse de vin par-dessus les toits, banlieues de vitrines de magasins de fumeurs de haschisch de ballade en auto défoncés néon feux rouges clignotants, vibrations de soleil et lune et arbre dans rugissant!	solidez de mescalina en las antecámaras, madrugadas en los cementerios de verdes árboles y patios traseros, embriaguez de vino sobre los tejados, señales de tráfico guiñando neón y orgías de automóviles, sol y luna, y vibraciones de árboles en los rugientes crepúsculos del invierno de Brooklyn, ruidosos cubos de basura, y espíritu amable, real y leve.	solidez de mescalina en las antecámaras, madrugadas en los verdes árboles de los cementerios, embriaguez de vino sobre los tejados, alrededor de vitrinas en los negocios donde fuman «ha chisch» señales de tráfico guiñando neón fuego rojo orgías de automóviles sol y luna y árboles en los rugientes crepúsculos del invierno en Brooklyn, cenicientas imprecaciones y amable luminaria del espíritu,	pedazos de Peyote de salón, madrugada de árbol verde de jardín de cementerio, borracheras de vino sobre los tejados, vitrinas de los barrios en alegre carrera de la droga, señales de tráfico guiñando neón [sic], vibraciones de sol y luna y árboles en el rugiente crepúsculo invernal de Brooklyn y reina la amable luz de la mente,	solideces de salones en Peyote, albas de cementerio de árbol verde en el patio de detrás, borrachera de vino sobre los tejados, barrios de escaparates de locuras automovilísticas en marihuana parpadeo de neón luz de tráfico, vibraciones de sol y luna y árbol en los rugientes atardeceres de invierno en Brooklyn, desvaríos de lata de basura y bondadosa soberana luz de la mente,
(14) who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to holy Bronx on benzedrine until the noise of wheels and children brought them down shuddering mouth[-]wracked and battered bleak of brain all drained of brilliance in the drear light of Zoo,	qui s'enchaînent pleins de benzédrine sur les rames de métro pour le voyage sans fin de Battery au Bronx sacré jusqu'à ce que le bruit des roues et des enfants les firent redescendre tremblants débris de bouche et mornes cerveaux cognés toute brillance écoulée dans un éclairage lugubre de Zoo,		que se encadenaron llenos de benzedrina en los ramales del metro para el viaje sin fin de Battery a Bronx sagrado hasta que el ruido de las ruedas y de los niños los hacen descender temblantes y naufragos, golpeados por el frío en sus cerebros todos enjugados y brillantes, en un lúgubre claro del Zoo,	que se encadenaron llenos de benzedrina en los ramales del metro para en [sic] viaje sin fin de Battery al Bronx sagrado hasta que el estrépito de la ruedas y de los niños los hicieran descender temblorosos y naufragos [sic] golpeados por el frío en sus cerebros enjugados y brillantes en la luz triste del Zoo.	que se encadenaron a los ferrocarriles subterráneos para el interminable trayecto entre Battery y el sagrado Bronx colgados en benzedrina hasta que el ruido de ruedas y niños les hacía caer temblorosos, con la boca como un erial y bataneados, yermos mentalmente, despojados de toda brillantez bajo la lúgubre luz de zoológico,

Se encuentran en estos pasajes referencias tanto veladas como explícitas al mundo de las drogas⁵¹⁹ (2-4, 10, 11, 13, 14), y a los órganos genitales (9, 11). En este último punto destaca la ausencia de traducción alguna para el fragmento “and cock and endless balls” (11), que se mantiene en la transcripción del texto original incluido en la *Antología* y que ya aparecía censurada en la versión publicada en *Claraboya*, en la que se vertía, de manera incomprensible, como “y pájaro, y tomates sin fin”. Con todo, lo que más llama la atención no es el texto publicado, sino el omitido por el traductor. Así, de las 78 líneas de que consta el poema, sólo aparecen las 13 primeras en *Claraboya* y 17 en la *Antología* de Barnatán. Un vistazo a los versos afectados por el citado recorte nos lleva a pensar que esta decisión, lejos de estar vinculada a motivaciones económicas derivadas de la falta de espacio, atendía más bien a factores externos, en este caso, a las limitaciones expresivas impuestas por el ente censorio. A continuación se muestra cuáles son estos fragmentos:

Tabla 50. Fragmentos problemáticos de “Howl I” no incluidos en TMcen

HOWL I (TO 1956)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(21) suffering Eastern sweats and Tangerian bone-grindings and migraines of China under junk-withdrawal in Newark's bleak furnished room,	souffrant des sueurs de l'Est et des os sous la meule de Tanger, et des migraines de Chine sous le repli de la drogue dans la lugubre chambre meublée de Newark	sufriendo sudores del Este y maguallduras [sic] de huesos de Tanger [sic] y migrañas de la China bajo el tratamiento de las drogas en un cuarto amueblado y solitario de Newark,	sufriendo sudores orientales y crujidos de hueso tangerinos y migrañas de la China bajo el síndrome de abstinencia en la escuálida habitación amueblada de Newark,
(28) who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a hopeless task, and so took ship to Africa,	qui flânèrent affamés et tout seuls dans Houston cherchant du jazz sexe, soupe, suivirent l'espagnol brillant pour converser au sujet de l'Amérique et de l'Éternité, tâche sans espoir, et ainsi embarquèrent pour l'Afrique,	que partieron hambrientos y solitarios directamente a Houston buscando jazz o sexo o sopa y siguieron al brillante español para conversar sobre América y la Eternidad, algo sin sentido y entonces se embarcaron para Africa [sic],	que vagaban perezosos hambrientos y solos a través de Houston en busca de jazz o de sexo o de sopa, y siguieron al deslumbrante Español para conversar acerca de América y la Eternidad, desesperanzadora tarea, y así embarcaron rumbo a África,

⁵¹⁹ Entre las primeras, posiblemente pasadas por alto para los censores, está la referencia a “the ancient heavenly connection” (3), que Ginsberg utiliza como una “metaphor of narcotics” por la cual dicha conexión “suggests not only a visionary experience in this context—a link to or a union with the divine—but also refers to the slang term for a source of narcotics in the 1940s and the 1950s” (Stephenson 1990: 52).

7. *Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi*

HOWL I (TO 1956)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(32) who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and undressing while the sirens of Los Alamos wailed them down, and wailed down Wall, and the Staten Island ferry also wailed,	qui distribuèrent des brochures sur-communistes à Union Square en pleurant et en se déshabillant pendant que les sirènes de Los Alamos les rattrapèrent en hurlant, et descendirent Wall Street en hurlant, et le ferry-boat de Staten Island hurlait aussi,	que distribuyeron panfletos supercomunistas en Unión Square desnudándose mientras la sirena de Los Alamos los hacía gemir y gimieron en Wall Street, y el ferry de Staten Island también gimió,	que distribuían panfletos Supercomunistas en la Plaza de la Unión sollozando y desnudándose mientras las sirenas de Los Alamos les perseguían con sus aullidos, y aullaban por la calle Wall, y el ferry de Staten Island aullaba también,
(33) who broke down crying in white gymnasiums naked and trembling before the machinery of other skeletons,	qui s'écroulèrent en pleurant dans des gymnases blancs nus et tremblant devant la mécanique d'autres squelettes,	que se rompieron llorando en gimnasios blancos desnudos y temblando ante la maquinaria de otros esqueletos,	que se derrumbaban sollozando en blancos gimnasios desnudos y trémulos ante la maquinaria de otros esqueletos,
(34) who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication,	qui mordirent les détectives au cou et poussèrent un cri aigu de plaisir dans les paniers à salade pour n'avoir commis aucun crime sauf celui de leur propre cuisine et sauvage pédérastie et de leur intoxication,	que mordieron en el cuello a los policías chillando de gozo en los coches celulares por no cometer otro crimen que su propia intoxicada pederastia [sic] salvaje,	que mordían a los detectives en el cuello y chillaban con deleite en coches de la policía por no haber cometido más crimen que su espontánea y salvaje pederastia e intoxicación,
(35) who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and manuscripts,	qui hurlèrent a genoux dans le métro et furent traînés du toit en agitant génitoires et manuscrits,	le aullaron de rodillas en el subway y fueron arrastrados de los tejados agitando genitales y manuscritos [sic],	que aullaban de hinojos en el metro y se veían arrastrados de los tejados enarbolando genitales y manuscritos,
(36) who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed with joy,	qui se laissèrent enculer par des saints motocyclistes et hurlèrent de joie,	Que se dejaron dar por el culo por santos moticiclistas [sic] y gritaron de alegría,	que permitían que los virtuosos motoristas les dieran por culo, y gritaban de gozo,
(37) who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of Atlantic and Caribbean love,	qui sucèrent et furent sucés par ces séraphins humains, les marins, caresses d'amour atlantique et caraïbe,	que soplaron y fueron soplados por aquellos serafines humanos, los marinos, caricias de amor del Atlántico y del Caribe,	que mamaban y fueron mamados por esos serafines humanos, los marineros, caricias de amor Atlántico y Caribeño,
(38) who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of public parks and cemeteries scattering their semen freely to whomever come who may,	qui baisèrent le matin et le soir dans les roseraies et sur le gazon des jardins publics et des cimetières répandant leur semence à qui que ce soit, jouisse qui pourra,	que jodieron por la mañana por la tarde en las rosaladas y en el césped de los parques públicos y cementerios desparramando su semen gratis para cualquiera que pasase,	que follaban por la mañana por las tardes en las rosaladas y el césped de los parques públicos y los cementerios dispersando su semen libremente a quien quisiera viniera quien viniera,
(39) who hiccupped endlessly trying to giggle but wound up with a sob behind a partition in a Turkish Bath when the blonde & naked angel came to pierce them with a sword,	que secouèrent des hoquets interminables en essayant de rigoler mais qui se retrouvèrent en sanglots derrière la paroi du Bain Turc quand l'ange nu et blond vint les percer avec une épée,	que hiparon sin fin tratando de carcajearse pero un sollozo detrás del tabique en el Baño Turco cuando el ángel rubio & desnudo llegó para perforarlos [sic] con su espada,	que hipaban interminablemente intentando forzar una risita pero acabaron sollozando tras una partición de unos Baños Turcos cuando el rubio desnudo ángel apareció para atravesarles con una espada,

7. *Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi*

HOWL I (TO 1956)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(40) who lost their loveboys to the three old shrews of fate the one eyed shrew of the heterosexual dollar the one eyed shrew that winks out of the womb and the one eyed shrew that does nothing but sit on her ass and snip the intellectual golden threads of the craftsman's loom,	qui perdirent leurs boys d'amour à trois vieilles mégères du destin la mégère borgne du dollar hétérosexuel la mégère borgne qui cligne de l'oeil dans la matrice et la mégère borgne qui ne fait rien d'autre que de rester assise sur son cul et de couper les fils d'or intellectuels du métier à tisser de l'artisan,	que perdieron sus efebos por culpa de tres arpías [sic] del destino la arpía de un solo ojo del dólar heterosexual la arpía de un sólo ojo que guiña desde el útero y la arpía de un solo ojo que no hace nada salvo sentarse sobre su culo y recordar las hebras del telar artesano,	que perdieron sus efebos a manos de las tres viejas arpías del destino la arpía tuerta del dólar heterosexual, la arpía tuerta que guiña el ojo desde el interior del útero y la arpía tuerta que se limita a sentarse sobre su culo y cortar las áureas hebras intelectuales del telar del artesano,
(41) who copulated ecstatic and insatiate with a bottle of beer a sweetheart a package of cigarettes a candle and fell off the bed, and continued along the floor and down the hall and ended fainting on the wall with a vision of ultimate cunt and come eluding the last gyzym of consciousness,	qui copulèrent en extase et insatiables avec une bouteille de bière une fiancée un paquet de cigarettes une bougie et tombèrent du lit et commuèrent le long du plancher et dans le couloir et s'arrêtèrent au mur évanouis avec une vision de vagin et de jouissance suprêmes éladant la dernière éjaculation de conscience,	que copularon estáticos e insaciados con una botella de cerveza un amor un paquete de cigarrillos una vela y cayeron de la cama continuando en el suelo hasta el recibidor y acabaron desmayándose sobre la pared con una visión de coño supremo y vinieron eludiendo el último orgasmo de la conciencia,	que copulaban extáticos e insaciados con una botella de cerveza un amante un paquete de cigarrillos una vela y caían de la cama y continuaban por el suelo pasillo adelante y terminaban desmayándose contra la pared con una visión del coño supremo y la eyaculación eludiendo el último hálito de la consciencia
(42) who sweetened the snatches of a million girls trembling in the sunset, and were red eyed in the morning but prepared to sweeten the snatch of the sunrise, flashing buttocks under barns and naked in the lake,	qui suçèrent le con d'un million de filles tremblantes dans le soleil couchant, et ils avaient les yeux rouges au matin mais prêts à sucer le con du soleil levant, étin-celant des fesses dans les granges et nus dans le lac,	que en endulzaron las vaginas de un millón de chicas temblando en el crepúsculo y por la mañana tenían los ojos enrojecidos pero ya estaban preparados para endulzar otra vagina al alba, encendiendo culos bajo graneros y desnudos en el lago,	que endulzaron los coños de un millón de muchachas que se estremecían en el crepúsculo, y al alba se encontraban con los ojos enrojecidos, pero dispuestos a endulzarle el coño a la aurora, exhibiendo relámpagos de culo bajo los graneros y desnudos en el lago,
(43) who went out whoring through Colorado in myriad stolen nightcars, N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver—joy to the memory of his innumerable lays of girls in empty lots & diner backyards, moviehouses' rickety rows, on mountaintops in caves or with gaunt waitresses in familiar roadside lonely petticoat upliftings & especially secret gas-station solipsisms of johns, & hometown alleys too,	qui sortirent draguer à travers le Colorado dans des myriades de voitures de nuit volées, N. C., héros secret de ces poèmes-ci, baiseur et Adonis de Denver—joie à sa mémoire d'innombrables baisages de filles dans des terrains vagues et dans la cour des restaurants, dans les rangées boiteuses de cinémas, au sommet des montagnes dans des caves ou avec des serveuses maigres dans des soulèvements familiers de combinaison solitaire au bord de la route et joie spécialement aux solipsismes et aux Toilettes secrètes des stations-service et aussi dans les ruelles de la ville natale,	que se fueron de putas en Colorado en miríadas de coches robados de noche, N. C. heroe [sic] secreto de estos poemas, macho y Adonis de Denver—lor a la memoria de sus innumerables encamadas con chicas en lugares baldíos [sic] & jardines de restaurant, en las filas de butacas en el cine, en las cimas de las montañas en en [sic] cuevas o con delgadas camareras en solitarios caminos familiares levantando combinaciones & estaciones de servicio especialmente secretas solipcismos y también en las callejuelas cercanas al hogar,	que salían de putas por Colorado en minadas de coches robados para una noche, N.C., héroe secreto de estos poemas, follador y Adonis de Denver — regocijémonos en el recuerdo de sus innúmeras jodiendas de muchachas en solares vacíos & en patios traseros de restaurantes, en rechinantes filas de cines, en las cimas de las montañas en cuevas o con enjutas camareras en familiares alzamientos de solitarias enaguas a un lado de la carretera & especialmente de sus secretos solipsismos en los servicios de las gasolineras, & también en las callejuelas de la ciudad natal,

7. *Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi*

HOWL I (TO 1956)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(45) who walked all night with their shoes full of blood on the snowbank docks waiting for a door in the East River to open to a room full of steamheat and opium,	qui marchèrent toute la nuit avec leurs chaussures pleines de sang le long des docks enneigés pour attendre qu'une porte sur l'East River s'ouvre sur une chambre pleine de chaleur vaporeuse et d'opium,	que con sus zapatos llenos de sangre caminaron toda la noche sobre las blandas capas de nieve de los puertos esperando que una puerta sobre el East River se abriera hacia un cuarto lleno de vapor y opio,	que caminaban toda la noche con los zapatos llenos de sangre sobre los muelles convertidos en bancos de nieve esperando que una puerta en el East River se abriera a una habitación llena de vaporoso calor y opio,
(46) who created great suicidal dramas on the apartment cliff-banks of the Hudson under the wartime blue floodlight of the moon & their heads shall be crowned with laurel in oblivion,	qui sur les appartements des bords de l'eau de l'Hudson River créèrent de grands drames-suicides sous le projecteur bleu du temps de guerre de la lune et leurs têtes seront couronnées de laurier dans l'oubli,	que crearon grandes dramas suicidas en apartamentos sobre el precipicio del Hudson bajo la guerrera azul inundada de luz de luna & sus cabezas serán coronadas con laurel en el olvido,	que crearon grandes dramas suicidas sobre los farallones de apartamentos del Hudson bajo el foco azul de tiempo de guerra de la luna & serán ceñidas sus cabezas con laurel en el olvido,
(55) who cut their wrists three times successively unsuccessfully, gave up and were forced to open antique stores where they thought they were growing old and cried,	qui se tailladèrent les poignets trois fois de suite sans succès, y renoncèrent et furent obligés d'ouvrir des magasins d'antiquités, où ils crurent qu'ils devenaient vieux et sanglotèrent,	que se abrieron las venas sin éxito tres veces consecutivas, renunciaron y fueron obligados a abrir negocios de antigüedades [sic] donde Creyeron que estaban envejeciendo y lloraron,	que se cortaron sin éxito las muñecas tres veces consecutivas abandonaron y se vieron obligados a abrir tiendas de antigüedades donde pensaron que se estaban volviendo viejos y se echaron a llorar,
(57) who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked away unknown and forgotten into the ghostly daze of Chinatown soup alleyways & firetrucks, not even one free beer,	qui se jetèrent en bas du Brooklyn Bridge ceci est vraiment arrivé et s'en allèrent à pied inconnus et oubliés dans l'hébetement fantôme de la soupe des ruelles et des voitures de pompier de Chinatown et pas même une bière à l'œil,	que se tiraron del puente de Brooklyn esto sucedió en realidad y se largaron desconocidos y olvidados en el fantasmal aturdimiento de los callejones de sopa de Chinatown & camiones de bomberos, ni siquiera una cerveza gratis,	que saltaron desde el Puente de Brooklyn esto sucedió de hecho y se alejaron caminando desconocidos y olvidados penetrando en el aturdimiento fantasmal de las callejuelas de sopa & coches de bomberos del Barrio Chino, ni siquiera una cerveza gratis,
(59) who barreled down the highways of the past journeying to each other's hotrod-Golgotha jail-solitude watch or Birmingham jazz incarnation,	qui descendirent à tombeau ouvert les autoroutes du passé voyageant à la ronde solitude-prison Golgotha-stock-car des uns des autres ou incarnation de jazz à Birmingham,	que roturaron en las autopistas del pasado viajando hacia el hotrod-Gólgota hacia la soledad-prisión reloj o encarnación del jazz de Birmingham [sic],	que se lanzaban a tumba abierta por las autopistas del pasado viajando a los puestos de observación, Gólgota de soledad carcelaria de coches preparados de cada uno de ellos o encarnación de jazz de Birmingham,
(62) who fell on their knees in hopeless cathedrals praying for each other's salvation and light and breasts, until the soul illuminated its hair for a second,	qui tombèrent à genoux dans des cathédrales sans espoir en priant pour le salut les uns des autres et la lumière et les poitrines, jusqu'à ce que l'âme illumine sa chevelure pendant une seconde,	que cayeron de rodillas en desesperanzadoras catedrales orando por la salvación de cada uno y la luz y los pechos hasta que el alma les iluminó el pelo por un instante,	que se postraban de hinojos en desesperanzadas catedrales rezando por su mutua salvación y por la luz y los pechos, hasta que el alma iluminó su cabello durante un segundo,

7. *Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi*

HOWL I (TO 1956)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(64) who retired to Mexico to cultivate a habit, or Rocky Mount to tender Buddha or Tangiers to boys or Southern Pacific to the black locomotive or Harvard to Narcissus to Woodlawn to the daisychain or grave,	qui se sont retirés au Mexique pour nourrir une intoxication, ou au Rocky Mount au tendre Bouddha ou à Tanger aux garçons ou sur la ligne du Pacifique Sud à la locomotive noire ou à Harvard ou à Narcisse ou à Woodlawn à la guirlande de marguerites ou à la tombe,	que se retiraron a México para dedicarse al hábito o a Rock Mount para enternecer a Buda o a los muchachos de Tanger [sic] o a la Southern Pacific por la locomotora negra o a Harvard o a Narciso o a Woodlawn o las orgías o a la tumba,	que se retiraron a México para cultivar un hábito, o a Rocky Mount al tierno Buda, o a Tánger en busca de muchachos o a la Southern Pacific a por la negra locomotora o a Harvard en busca de Narciso a Woodlawn a la guirnalda de margaritas o la tumba,
(66) who threw potato salad at CCNY lecturers on Dadaism and subsequently presented themselves on the granite steps of the madhouse with shaven heads and harlequin speech of suicide, demanding instantaneous lobotomy,	qui jetèrent de la salade de pomme de terre sur des conférenciers traitant du dadaïsme à l'Université de New York et par la suite se présentèrent sur les marches en granit de l'asile d'aliénés avec leurs têtes rasées et dans un discours d'arlequin de suicide exigèrent une immédiate lobotomie,	que en el CCNY arojaron [sic] ensalada de patatas a los conferenciantes sobre Dadaísmo y consecuentemente se exhibieron en las escaleras de granito del manicomio con las cabezas rapadas y discursos de arlequín del suicidio, reclamando una lobotomía instantánea,	que arrojaban ensalada de patatas a los conferenciantes de la CCNY sobre el Dadaísmo y subsiguientemente se presentaban sobre los escalones de granito del manicomio con las cabezas afeitadas y un arlequinesco discurso sobre el suicidio, exigiendo una lobotomía al instante,
(71) with mother finally ***** , and the last fantastic book flung out of the tenement window, and the last door closed at 4 AM and the last telephone slammed at the wall in reply and the last furnished room emptied down to the last piece of mental furniture, a yellow paper rose twisted on a wire hanger in the closet, and even that imaginary, nothing but a hopeful little bit of hallucination—	avec la mère enfin....., et le dernier livre fantastique jeté par la fenêtre du taudis, et la dernière porte fermée à quatre heures du matin et le dernier téléphone violem-ment raccroché sans réponse et la dernière chambre meublée évacuée jusqu'au dernier morceau du mobilier mental, un papier jaune se dressait tordu sur le cintre métallique dans le placard, et même cela dans l'imagination, rien qu'un petit bout d'hallucination encourageant —	con madre finalmente *** y el último libro fantástico tirado por la ventana del edificio y puerta cerrada a las 4 de la mañana y el último teléfono destrozado contra la pared en réplica, y el último apartamento vacío hasta el último mueble mental, una rosa amarilla de papel retorcida en la percha de alambre del ropero, y aún imagino eso, nada excepto un esperanzado trocito de alucinación,	(***** al fin la madre) y arrojado el último libro fantástico por la ventana del piso de alquiler y cerrada la última puerta a las 4 a.m. y estrellado el último teléfono contra la pared a modo de respuesta y despojada la última habitación amueblada hasta de la última partícula de mobiliario mental, un papel amarillo se erguía retorcido sobre un colgador de alambre en el armario, e incluso eso imaginario, tan sólo una esperanzada pizca de alucinación
(74) who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images juxtaposed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus	qui rêvèrent et qui pratiquèrent des brèches incarnées dans le Temps et l'Espace par images juxtaposées, et piégèrent l'archange de l'âme entre deux images visuelles et joignirent les verbes élémentaires et disposèrent le nom et l'élan de conscience ensemble bondissant avec la sensation de Pater Omnipotens Aeterna Deus	que soñaron e hicieron lapsos encarnados en el Tiempo & Espacio a través de imágenes yuxtapuestas y atraparon el arcángel del alma entre 2 imágenes visuales y unieron los verbos elementales y el sustantivo y el guión de la conciencia brincando con la sensación de Pater Omnipotens [sic] Aeterna Deus,	quién soñó y realizó vacíos encarnados en el Tiempo & el Espacio a través de imágenes yuxtapuestas, y atrapó al arcángel del alma entre 2 imágenes visuales y unió los verbos elementales y puso al nombre y pincelada de la conciencia a brincar juntos con sensación de Pater Omnipotens Aeterna Deus

HOWL I (TO 1956)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(77) and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio	et se dressèrent réincarnés dans les vêtements fantômes du jazz à l'ombre des trompes d'or de l'orchestre et jouèrent la souffrance de l'esprit nu de l'Amérique pour l'amour dans un eli eli lamma lamma sabachtani cri de saxophone qui fit trembler les villes jusqu'à leur dernière radio	y se levantaron reencarnados en los trajes fantasmales del jazz a la sombra de la trompeta dorada de la banda y tocaron por amor el sufrimiento de la mente desnuda de América en un aullido de saxofón eli eli lamma lamma sabacthani que hizo astillas las ciudades hasta la última radio,	y se alzó reencarnado en las fantasmales vestiduras del jazz en la áurea sombra de las trompas de la banda y sopló el sufrimiento por amor del desnudo cerebro de América convirtiéndolo en un grito de saxofón eli eli lamma lamma sabacthani que hizo estremecerse a las ciudades hasta la última radio

Aunque en un primer momento pudiera llamar la atención el hecho de que el poema no se publicara en versión íntegra en español hasta 1976, es fácil comprender la razón de tal demora si nos fijamos en los versos que Barnatán dejó fuera tanto de *Claraboya* como de su antología. En éstos hay referencias explícitas a cuestiones de moralidad sexual, entre las que se incluyen alusiones a la pederastia (34, 64), relaciones homosexuales (36, 37, 39, 40) y heterosexuales (41-43) o de género no específico (28, 38, 64), además de menciones a la desnudez y a los órganos genitales (33, 35, 42). Éstas vienen agravadas por el hecho de que el autor no indica en ningún momento que tales actos sexuales tuvieran lugar “between married couples [...] and [...] longtime lovers” (Raskin 2004: 146), exacerbándose la problemática por mor de la promiscuidad evidente que queda reflejada en los mismos y del lenguaje descarnado empleado por Ginsberg para describir estos episodios⁵²⁰. No obstante, la mayor dificultad para publicar estos versos vendría, como ya pasara en el caso de la obra en el contexto de partida, con las referencias abiertas a la homosexualidad⁵²¹ (D’Emilio & Freedman 1997: 276), condenada sin ambages por el régimen.

Este rechazo quedaría legislado por medio de la modificación de 15 julio de 1954 de los artículos 2 y 6 de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933⁵²² y de su sucesora, la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 4 de agosto de 1970⁵²³,

⁵²⁰ Raskin (2004: 145) explica que, a pesar de que “the ‘sex talk’ was pornographic and subject to criminal prosecution”, el poeta “used [‘fuck’][...] and other obscenities[,...] mostly slang: ‘cunt,’ ‘snatch,’ and ‘cock’”, para referirse a estos actos, lo que representaba un esfuerzo consciente por ampliar el ámbito temático que podían tratar los textos poéticos en su contexto de producción.

⁵²¹ Según Davidson (1998a: 64), el que muchos *beats* expresaran su homosexualidad de forma abierta cobraría un significado que iría más allá de lo puramente literario, trascendiendo al ámbito social, puesto que este hecho “served as a significant step towards gay liberation”. Por otra parte, D’Emilio (1998: 182) destaca la identificación entre “the two subcultures, [beats and homosexuals, which] overlapped considerably”.

⁵²² BOE 17-VII-1954.

⁵²³ BOE 06-VIII-1970.

vigente hasta 1978 (Ingenschay 2000: 158). En la primera de éstas se delinearán como castigos para los homosexuales el internamiento “en un establecimiento de trabajo o Colonia Agrícola [...] con absoluta separación de los demás”, la “Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio” y la “Sumisión a la vigilancia de los Delegados” (art. 6). Asimismo, en la ley de 1970 se incluye entre los individuos “en estado peligroso” a “Los que realicen actos de homosexualidad” (art.2), previéndose como penas para éstos el “Internamiento en un establecimiento de reeducación” y la “Prohibición de residir en el lugar o territorio que se designe o de visitar ciertos lugares o establecimientos públicos, y sumisión a la vigilancia de los delegados” (art. 6). Esta represión se vería constatada mediante el tratamiento censorio de la homosexualidad que aplicará el régimen, quedando ésta “totalmente vetada” (Camps 2009: 163). Solamente a partir del período aperturista de Pío Cabanillas en 1974 existirá cierta tolerancia a este tipo de referencias, que “dependían de las protestas que se recibieran”⁵²⁴ (Abellán 1987: 25), quedando finalmente despenalizada la homosexualidad a través del artículo 14 de la Constitución Española de 1978, por el que se considera iguales a todos los ciudadanos españoles.

Por otra parte, se encuentran también en esta primera parte del poema menciones a experiencias relacionadas con las drogas (21, 45, 64) (Davidson 1998a: 63). Aunque durante el franquismo el consumo y la tenencia de drogas en pequeñas dosis no aparecían tipificados como delitos en el Código Penal hasta la reforma de 1971⁵²⁵ (Hidalgo Downing 2007: 61; Usó 1996: 231, 235, 266), sí que se sancionarían esas conductas a través de las citadas Leyes de Vagos y Maleantes y de Peligrosidad y Rehabilitación Social, apareciendo las figuras del toxicómano y del ebrio habitual entre

⁵²⁴ Esta mayor permisividad hacia la homosexualidad quedaría marcada por hitos como la representación en 1975 de la obra teatral *Los chicos de la banda*, del dramaturgo estadounidense Mart Crowley (Merino 1994), que supondría un punto de inflexión en el tratamiento del tema.

⁵²⁵ La introducción tan tardía de esta legislación represiva responde a la demora en España en la implantación de “ciertas drogas y formas de consumo instalados con anterioridad en otros países europeos” (Martínez Martínez 2000: 82), entre las que se incluyen drogas duras como la cocaína, la heroína y la morfina, cuyo uso era “prácticamente inexistente” frente al de otras drogas tradicionalmente consumidas en territorio nacional como “el alcohol y el tabaco, [...] las anfetaminas y los barbitúricos y [...] el cannabis” (Berrio Zaratiegui 2000: 54, 55; Usó 1996: 182, 183). La nula presencia de esas drogas en España durante los años sesenta se debe a varios frenos, entre los que se encuentran “el aislamiento político del régimen, [...] el retraso socioeconómico de la sociedad española respecto a los países del entorno europeo y [...] el predominio de las estructuras y formas de control características de la sociedad tradicional” (Martínez Martínez 2000: 82; Usó 1996: 182), además de los convenios internacionales que en materia de lucha contra el tráfico y consumo de drogas suscribiría España a lo largo de esa década y que se plasmarían en la Ley de Estupefacientes de 8 de abril de 1967 (BOE 11-IV-1967) (Laraña Rodríguez-Cabello 1986: 105; Hidalgo Downing 2007: 38; Usó 1996: 232-234, 254, 255).

los elementos sociales indeseables, y tomándose en esta última varias medidas contra ese tipo de comportamientos⁵²⁶. Se encuentran además episodios y lugares relacionados con el cristianismo considerados en tono profano⁵²⁷ (59, 62, 74, 77), el suicidio (46, 55, 57, 66) y una mención al comunismo⁵²⁸ (32) (Schumacher 2005: 123), todas estas cuestiones que hacían imposible la publicación de los versos de Ginsberg, como así confirma Atxaga (2006):

aquel Howl español de 1970 era, en realidad, un fragmento de “Howl”. La versión no llegaba a los párrafos donde Allen Ginsberg se refiere a los que repartían “panfletos supercomunistas en Union Square” o a los que follaban hasta consumirse en el éxtasis... una cosa era que los atunes no picaran o que los gallos hicieran vida normal; otra que el Cocinero Mayor[, Franco,] y sus censores se chuparan el dedo.

La presencia de pasajes como éstos sería, pues, la razón fundamental por la que “Howl” no llegaría a publicarse completo hasta 1976, un año después de la muerte de Franco y veinte de diferencia con respecto a la edición del poema original. Por otro lado, el poemario en que se incluye, *Howl and Other Poems*, no verá la luz en España íntegramente, con los mismos poemas que se incluyeron en la edición original, hasta 1981, lo que representa una demora de 25 años. A efectos de comparación, se incluye la siguiente tabla, que recoge el año en que se editaría por primera vez el poemario de Ginsberg, bien sea de forma íntegra o fragmentaria, en las diferentes lenguas a las que ha sido vertido, así como el intervalo transcurrido entre la publicación del original y sus traducciones⁵²⁹:

⁵²⁶ Los contemplados en la Ley son los siguientes: “a) Aislamiento curativo en casas de templanza. b) Tratamiento ambulatorio. c) Privación del permiso de conducción de vehículos de motor o prohibición de obtenerlo. d) Obligación de declarar el domicilio o de residir en un lugar determinado y sumisión a la vigilancia de los delegados. e) Además, a los toxicómanos, incautación de los efectos ocupados, y a los ebrios habituales, prohibición de visitar establecimientos de bebidas” (art. 6).

⁵²⁷ En este particular, Prothero (1991: 220) destaca a “Howl” como “one of Ginsberg’s most profane poems”, que, sin embargo, “contains his boldest affirmation of the sacred camouflaged in the prophane”.

⁵²⁸ No se pueden tomar estas alusiones, aunque pudieran parecerlo a simple vista, como formas de exaltación de esa doctrina política, puesto que Katz (2006: 203) nota a este respecto que las referencias del poema a “Supercommunist pamphlets” (32) se deben más bien a la desilusión de Ginsberg con algunas formas de comunismo y la necesidad de superarlas, tema en el que volverá a abundar en poemas como “Footnote to ‘Howl’” o “America”.

⁵²⁹ Los datos contenidos en la tabla se corresponden con los recogidos en el volumen bibliográfico de traducciones y obras críticas del autor norteamericano compilado en Morgan 1996, y se refieren a volúmenes unitarios publicados hasta 1994. En caso de existir traducciones anteriores incluidas en publicaciones periódicas, se señala tal circunstancia colocando un asterisco al lado del año.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Tabla 51. Años de publicación de las traducciones de *Howl* a diferentes idiomas

Lengua	Año publicación parcial ⁵³⁰	Año publicación íntegra ⁵³¹	Desfase poema	Desfase poemario
Alemán		1959	3	3
Danés	1959* (Howl) 1969 (Howl, Footnote to Howl, A Supermarket in California, America)		3	
Japonés	1960* (Howl)	1961	4	5
Hebreo	1960* (Howl [fragmento]) 1971 (Howl, A Supermarket in California, America)		4	
Serbo-croata	1960* (Howl) 1983 (A Supermarket in California, Sunflower Sutra, Howl, Footnote to Howl, America, In the Baggage Room at Greyhound)		4	
Sueco	1960 (Howl, Sunflower Sutra)		4	
Finlandés	1961* (Howl) 1963 (Howl)		6	
Italiano	1963* (America, Howl)	1965	7	9
Bengalí	1963* (Howl, Footnote to Howl)		7	
Húngaro	1963* (Howl [parte III]) 1967 (Howl, A Supermarket in California)		7	

⁵³⁰ Entre paréntesis se especifican los títulos de los poemas incluidos de entre los siete de la edición original de 1956: “Howl”, “Footnote to Howl”, “A Supermarket in California”, “Transcription of Organ Music”, “Sunflower Sutra”, “America” e “In the Baggage Room at Greyhound”. El requisito mínimo para aparecer en este campo, dada la relevancia del poema y su importancia desde el punto de vista de la censura, es la aparición de “Howl”. Por otra parte, se omite este campo en caso de que exista una publicación íntegra editada el mismo año o antes que cualquier versión parcial del poemario de Ginsberg.

⁵³¹ Cuando no se disponga de datos de publicación de la traducción, bien por no haberse publicado hasta el momento o por aparecer después de 1994, este campo permanecerá desierto.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Lengua	Año publicación parcial ⁵³⁰	Año publicación íntegra ⁵³¹	Desfase poema	Desfase poemario
Polaco	1964* (Howl) 1976 (Howl [fragmento], Footnote to Howl, Sunflower Sutra, Transcription of Organ Music, In the Baggage Room at Greyhound)	1984	8	28
Francés	1965 (Howl)	1977	9	21
Neerlandés	1966 (Howl, Footnote to Howl, Sunflower Sutra, America)		10	
Español ⁵³²	1967* (Howl [fragmentos], America [fragmento])	1981	11	25
Noruego		1968	12	12
Búlgaro	1970* (Howl [fragmento], A Supermarket in California, America) 1983 (Howl [partes I y II], A Supermarket in California, Sunflower Sutra)		14	
Chino	1973 (Howl) 1991 (Howl, Footnote to Howl, A Supermarket in California, Sunflower Sutra, Transcription of Organ Music, America)		17	
Portugués	1973 (Howl, Footnote to Howl)		17	
Griego	1974 (Howl, America)		18	
Rumano	1976* (Howl [fragmento]) 1981* (Howl)		20	
Turco	1976 (Howl, America)		20	
Lituano	1985* (Howl [fragmento], A Supermarket in California)		29	

⁵³² En esta fila se hace referencia al panorama editorial peninsular. En lo que tiene que ver con las ediciones americanas, la primera traducción del poema al español sería la firmada por el escritor chileno Fernando Alegría, publicada en el número de noviembre de 1957 de la *Revista literaria de escritores de Chile* (Morgan 1996: 80). El poemario completo se editaría por primera vez en español en 1969 a través de la casa uruguaya Los Huevos de Plata, afincada en Montevideo (Morgan 1996: 75). Tras una búsqueda exhaustiva en los catálogos de la Bibliotecas Públicas del Estado, no tenemos constancia de que dicha traducción haya entrado en España por la vía de la importación.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Lengua	Año publicación parcial ⁵³⁰	Año publicación íntegra ⁵³¹	Desfase poema	Desfase poemario
Macedonio	1986 (Howl, A Supermarket in California, Sunflower Sutra, America)		30	
Albanés	1986* (Howl, America)		30	
Checo	1989 (Howl, America, Sunflower Sutra)		33	
Estonio	1990* (Footnote to Howl, Howl)		34	
Coreano	1990* (Howl, A Supermarket in California, America)		34	
Esloveno	1991 (A Supermarket in California, Sunflower Sutra, Howl, Footnote to Howl, America)		35	
Árabe	1992* (Howl)		36	

El análisis de los datos contenidos en la tabla permite apreciar un desfase promedio de 16 años en la publicación de la traducción del poema, lo que sitúa a la versión española ligeramente por debajo de éste. Es también destacable el hecho de que, para 1994, aunque ya se habían publicado traducciones del poema de Ginsberg a 30 idiomas, el volumen homónimo apenas se llegaría a editar en 7 lenguas, lo que pone de relieve la naturaleza problemática de poema y poemario. Tal circunstancia, evidentemente, no sería motivo de agravios censorios exclusivamente en la España de Franco, sino que se haría extensible a otros países como los de “Eastern Europe, the Soviet Union and China” (Ginsberg 1986a: xi), en los que la obra quedaría vetada al público durante décadas.

7.2.2.3.2. “Howl II”

Tabla 52. Conjunto textual relativo al TO “Howl II”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Howl II	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1967	TMpub 1967	Aullido II	<i>Claraboya</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	2 estrofas menos que en TMcen y TP	No
1970	TMcen	Aullido II	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Faltan 3 estrofas al final	Sí
1970	TMpub 1970	Aullido II	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Idéntica al par TO-TMcen	Sí
1974	TMpub 1974A	Aullido II	<i>Antología de la poesía norteamericana</i> (3ª edición)	Plaza & Janés	Agustí Bartra	Completa	No
1976	TMpub 1976	Aullido II	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí
1981	TMpub 1981A	Aullido II	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Completa	No

La segunda parte de “Howl” nacería a raíz de una visión inducida por el consumo de drogas, práctica común entre los escritores *beat* como vehículo para alcanzar la inspiración creativa y, en el caso de Ginsberg “as a means of establishing a new mass consciousness” (Hemmer 2005: 88, 86). En esta ocasión en particular, Ginsberg toma como punto de partida una experiencia compartida con Peter Orlovsky (Hemmer 2005: 88) que tiene lugar el 17 de octubre de 1954 bajo la influencia del peyote (Ginsberg 1966a: 70). En ésta el autor afirma haber visto a través de las ventanas de su apartamento “the robot skullface of Moloch” (Ginsberg 1959: 230; Raskin 2004: 130, 131), figura principal de esta sección, en las plantas superiores del Sir Francis Drake Hotel de San Francisco, que percibe como “a building from hell” (Morgan 2003: 137). Ginsberg (1959: 230) trasladaría más tarde esta visión al papel “in [a] cafeteria at [the] foot of Drake Hotel, deep in the hellish vale”.

La imaginería incluida en esta parte del poema, con la figura de Moloch al frente⁵³³, al igual que la encontrada en otras de sus obras como “Kaddish”, apunta claramente al legado familiar de Ginsberg en la forma de la tradición judaica. Moloch⁵³⁴ es una clara alusión al dios de los amonitas mencionado en el Antiguo Testamento al que se ofrecían sacrificios de infantes⁵³⁵ (Morgan 2003: 135; Gair 2008: 71, 72). Esta referencia a una deidad cananea no es gratuita, puesto que Ginsberg la utiliza como metáfora de “the destructive dimension of an emerging corporate/industrial society that required the lives and souls of its members in order to function and grow” (Edington 2005: 36). Por lo tanto, en el poema aparecerá una revisión de la figura de Moloch por la cual los sacrificios ofrecidos en su altar representarán el sufrimiento de los mártires de los que habla la primera sección como consecuencia directa de los efectos “physical and psychological [...] of compulsory postwar capitalism” (Trigilio 2007c: 140; Russell 2002: 40).

Ginsberg (1959: 230), en cualquier caso, evita establecer un vínculo directo entre Moloch y sociedad alguna, apuntando a la dimensión psicológica de Moloch como “the monster of mental consciousness that preys on the Lamb” y les priva de cualquier acceso a “the miraculous, the ecstatic, the sacred, and the epiphanous” (Russell 2002: 40). Es precisamente la falta de visión lo que lleva, según el poeta, a la creación de ese monstruo (Stephenson 1990: 54, 55), por lo que para volver a recuperarla es necesario abandonar a Moloch y despertar (9).

A continuación se señalan los pasajes problemáticos en el texto publicado en la antología de Plaza & Janés:

⁵³³ Moloch constituirá un elemento central de la sección, no sólo por su carga semántica, sino porque la repetición del propio nombre conforma la base estructural del poema (Ginsberg 1959: 230)

⁵³⁴ Existen otras grafías alternativas de este mismo nombre. Así, en la *King James Version* aparece vertido como “Molech” (Russell 2002: 40), forma derivada de la transliteración del equivalente hebreo, siendo la adaptación “Moloc” la más común en español.

⁵³⁵ Se pueden encontrar referencias a este dios en el capítulo 11 del primer libro de los Reyes y en 2 Reyes 23, así como en Jeremías 35:25 (Edington 2005: 36). Por otra parte, la ley mosaica, como se detalla en Levítico 18:21 y 20:2-5, prohibía los sacrificios a Moloch, so pena de muerte (Ostriker 2006: 114).

Tabla 53. Fragmentos problemáticos de “Howl II”

HOWL II (TO 1956)	HOWL II (TO 1970)	HOWL II (TMpub 1965)	AULLIDO II (TMpub 1967)	HOWL II (TMcen)	AULLIDO II (TMpub 1970)	AULLIDO II (TMpub 1974A)	AULLIDO II (TMpub 1976)	AULLIDO II (TMpub 1981A)
(6) [...] Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! [...]	[...] Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! [...]	[...] Moloch dont les gratte-ciel se dressent dans les longues rues comme des Jéhovahs infinis! [...]		[...] ¡Moloch donde los rascacielos se estacionan en las largas calles como Jehovahs infinitos! [...]	[...] ¡Moloch donde los rascacielos se estacionan en las largas calles como Jehovahs infinitos! [...]	[...] ¡Moloch, cuyos rascacielos se levantan en las largas calles como interminables Jehovahs! [...]	[...] ¡Moloch cuyos rascacielos están en las largas calles como Jehovahs infinitos! [...]	[...] ¡Moloch cuyos rascacielos se yerguen en las largas avenidas como inacabables Jehovahs [sic]!
(7) [...] Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen! [...]	[...] Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen! [...]	[...] Moloch dont le sort est un nuage d'hydrogène asexué! [...]		[...] ¡Moloch donde el destino es una nube de hidrógeno asexuada [sic]! [...]	[...] ¡Moloch donde el destino es una nube de hidrógeno asexuada [sic]! [...]	[...] ¡Moloch, cuyo destino es una nube de hidrógeno sin sexo! [...]	[...] ¡Moloch cuyo destino es una nube de hidrógeno sin sexo! [...]	[...] ¡Moloch cuyo sino es una nube de asexuado hidrógeno! [...]
(8) [...] Cocksucker in Moloch! Lacklove and manless in Moloch!	[...] Lacklove and manless in Moloch!	[...] Suceur de bite en Moloch! Sans amour et sans homme dans Moloch!		[...] ¡Chupador de sexos en Moloch! ¡Sin amor y sin hombre en Moloch!	[...] ¡Sin amor y sin hombre en Moloch!	[...] ¡Lametraseros en Moloch! ¡Sin amor y sin hombría en Moloch!	[...] ¡Chupa pollas en Moloch! ¡Falto de amor y de hombres en Moloch!	[...] ¡Chupapollas en Moloch! ¡Desamado y sin hombre en el seno de Moloch!
(9) Moloch who entered my soul early! [...]	Moloch who entered my soul early! [...]	Moloch qui me pénètre tôt! [...]		¡Moloch que me penetras! [...]	¡Moloch que me penetras! [...]	¡Moloch, que entró en mi alma temprano! [...]	¡Moloch que me entró en el alma muy pronto! [...]	¡Moloch que penetró en mi alma tempranamente! [...]
(10) [...] granite cocks! [...]	[...] granite cocks! [...]	[...] queues de granit! [...]	[...] ¡Organos [sic] de piedra! [...]	[...] ¡Fállicos granitos! [...]	[...] ¡Fállicos granitos! [...]	[...] ¡Penas [sic] de granito! [...]	[...] ¡pollas de granito! [...]	[...] ¡penes de granito! [...]

Se dan entre estos fragmentos alusiones a la religión (6), a cuestiones de (homo)sexualidad (7, 8⁵³⁶) y a los órganos genitales (8, 10). Aparece además en esta sección la única ocasión de toda la antología en que se produce modificación alguna, al menos de forma deliberada, en el texto original. Habiéndose eliminado de la traducción la oración “¡Chupador de sexos en Moloch!” (8) en el paso del TMcen al TMpub 1970, se procedió a hacer lo propio con el texto original, desapareciendo la expresión “Cocksucker in Moloch!”⁵³⁷. Asimismo, se produce un caso de intensificación de la

⁵³⁶ Medovoi (2005: 250) destaca que este párrafo “Perhaps more than any other [...] in ‘Howl,’ [...] risks blurring the line between the lonely poet’s homosocial desire [...] and his sexual desire. [...] [The] poet is [...] alone and desperately desiring a male lover”.

⁵³⁷ Es interesante notar que en las galeradas de la obra aparece esa expresión en cursiva, situación que no se da ni para el resto de ese verso en el texto traducido ni en el texto original, lo que pudiera indicar la eliminación potencial de esa frase. Otro apunte llamativo tiene que ver con la publicación de buena parte de las partes primera y segunda de “Howl” acompañando a un artículo de homenaje a Ginsberg con motivo de la muerte del poeta escrito por Barnatán y titulado “La pérdida de la inocencia” (*El Mundo*, 6 de abril de 1997, pág. 53). En éste se mantiene intacto el texto de la *Antología*, incluyendo las supresiones efectuadas como parte de la (auto)censura como “and cock and endless balls” (11), en la primera sección,

expresión (9), en el que el traductor tuvo a bien utilizar una frase ideológicamente marcada, “que me penetras”, en vez de otras alternativas más inofensivas, por otro lado, justificadas por el texto original. Como fuera el caso de otro fragmento de “Notes after Blacking Out”, de Corso, una comparación con el texto de la antología francesa (TMpub 1965) deja entrever que la elección de dicho vocablo no fue casual, sino que obedece a una clara influencia de ésta, en la que se vierte el original por “qui me pénètre tôt!”.

En cuanto a la extensión de la traducción, observamos que en el texto de 1967 sólo aparecen traducidas las cinco primeras estrofas y la décima, mientras que en el de 1970 se abarcan las trece primeras. Entre los fragmentos omitidos, se encuentran éstos, que podrían haber resultado problemáticos:

Tabla 54. Fragmentos problemáticos de “Howl II” no incluidos en TMcen

HOWL II (TO 1956)	HOWL II (TMpub 1965)	AULLIDO (TMpub 1974A)	AULLIDO II (TMpub 1976)	AULLIDO II (TMpub 1981A)
(13) Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole boatload of sensitive bullshit!	Rêves! adorations! illuminations! religions! tout le tremblement de conneries sensibles!	¡Sueños! ¡Adoraciones! ¡Iluminaciones! ¡Religiones! ¡Toda la barcada de sensitivas boñigas de toro!	¡Sueños! ¡adoraciones! ¡iluminaciones! <u>¡religiones! ¡toda la carga de gilipolcees sensitivas!</u>	¡Sueños! ¡adoraciones! ¡iluminaciones! ¡religiones! ¡todo el cargamento de sensiblera bazofia!
(14) Breakthroughs! over the river! flips and crucifixions! gone down the flood! Highs! Epiphanies! Despairs! Ten years’ animal screams and suicides! Minds! New loves! Mad generation! down on the rocks of Time!	Percées! par-dessus le fleuve! démences et crucifixions! disparus dans la cruel! Envolées! Épiphanies! Détresses! Décades de cris animaux et de suicides! Mentalités! Amours neuves! Génération folle! en bas sur les rochers du Temps!	¡Avances sobre el río! ¡Tragos y crucifixiones, se los llevó la corriente! ¡Borracheras! ¡Epifanías! ¡Desesperaciones! ¡Diez años de chillidos animales y suicidios! ¡Mentes! ¡Nuevos amores! ¡Generación loca! ¡Se precipitan sobre las rocas del Tiempo!	¡Rompimientos! ¡sobre el río! <u>¡reacciones y crucifixiones!</u> ¡idos en la corriente! ¡Drogados! ¡Epifanías! ¡Desesperaciones! ¡Diez años de <u>aullido de bestias y suicidios!</u> ¡Mentes! ¡Nuevos amores! ¡Generación Loca! ¡sobre las rocas del tiempo!	¡Adelantaos! ¡sobre el río! ¡flipes y crucifixiones! ¡todo arrastrado por la corriente! ¡Globos! ¡Epifanías! ¡Desesperaciones! ¡Diez años de gritos y suicidios de animales! ¡Mentes! ¡Nuevos amores! ¡Loca generación! ¡abajo sobre las rocas del Tiempo!

Entre éstos, aparecen referencias a la religión y, más en concreto, a la tradición judeocristiana (13, 14), a las drogas (14) y al suicidio (14), cuestiones marcadas por los censores en el texto censurado correspondiente al TMpub 1976. En cualquier caso, es difícil determinar si la omisión de estos pasajes fue un intento manifiesto de evitar recortes censoriales o si ésta obedece a otras consideraciones, aunque el hecho de que aparecieran en el TMpub 1974A, así como la comparación con

o este “Cocksucker in Moloch!” (8), a pesar de que el autor reconocería en el propio artículo que “el libro se publicó [...] muy recortado por la censura” (Barnatán 1997: 53).

otros fragmentos que presentan alusiones a los mismos elementos, indican que probablemente hubieran sido autorizados en última instancia.

7.2.2.3.3. “Howl III”

Tabla 55. Conjunto textual relativo al TO “Howl III”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Howl III	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1967	TMpub 1967	Aullido III	<i>Claraboya</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Faltan 11 estrofas	No
1970	TMcen	Aullido III	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Aullido III	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1976	TMpub 1976	Aullido III	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí
1981	TMpub 1981A	Aullido III	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Completa	No

La tercera parte de “Howl” pone colofón al poema de Ginsberg cambiando el tono oscuro prevalente hasta entonces por uno más esperanzador (Raskin 2004: 140), y el enfoque de Moloch, el agente de la destrucción, a Carl Solomon, uno de los espíritus que caen víctimas de éste y, a quien Ginsberg ya conocía de su estancia en un centro psiquiátrico⁵³⁸, recreado en esta sección con el nombre “Rockland”. Esta sección está formada por un canto de solidaridad espiritualidad a Solomon, a quien va dedicado el poema (Gair 2008: 35), representado por la repetición en cada verso impar de la construcción “I’m with you in Rockland” (Russell 2002: 40), a la que sigue en las líneas pares “a graduated longer response” (Ginsberg 1959: 230).

Es en este espacio imaginario concebido por Ginsberg “as a way of making common cause with those who stand accused of madness for simply trying to maintain their sanity in the land of Moloch” (Edington 2005: 36), en el que la persona

⁵³⁸ Su estancia de casi ocho meses en el New York State Psychiatric Institute influiría de manera decisiva, afirma Raskin (2004: 92), en la génesis de varios conceptos que se repiten a lo largo del poema, así como en obras posteriores de Ginsberg. Así, “he used it to shape his own persona as a mad poet and to create the mythology of madness that infuses *Howl*” y, además de esto, “he also developed the image of America as ‘a nation of madhouses’”.

poética del autor y Solomon se reencuentran, sosteniendo éstos un diálogo “that leads to Ginsberg’s vision of redemption in the final line of the poem” (Trigilio 2007c: 140). Esta redención llegará a través del sacrificio de aquellas víctimas propiciatorias de Moloch como Solomon, constituyendo esta sección “a celebration of [...] [his] courage and endurance[,] [...] a final paean to the martyrs of the spirit, and an affirmation of human love” (Stephenson 1990: 55, 56).

Aunque Ginsberg abandona en parte las temáticas que había explorado en las secciones anteriores, todavía se pueden señalar algunos fragmentos textuales que podrían resultar cuestionables para los censores:

Tabla 56. Fragmentos problemáticos de “Howl III”

HOWL III (TO 1970)	HOWL III (TMpub 1965)	HOWL III (TMpub 1970)	HOWL III (TMpub 1976)	HOWL III (TMpub 1981A)
(18) where you drink the tea of the breasts of the spinsters of Utica	où tu bois le thé au sein des vieilles filles d'Utica	donde bebes el té en los senos de las solteras de Utica	donde bebes té de los pechos de las solteras de Utica	donde bebes el té de los pechos de las solteras de Utica
(28) where you accuse your doctors of insanity and plot the Hebrew socialist revolution against the fascist national Golgotha	où tu accuses de folie tes médecins et complotes la révolution socialiste hébraïque contre le Golgotha national fasciste	donde acusas de locura a tus médicos y conspiras en la revolución socialista-hebraica contra el gólgota nacional fascista	donde acusas a tus médicos de locura y conspiras la revolución socialista Hebrea contra el Gólgota nacional fascista	donde acusas a tus doctores de locura y planificas la revolución socialista Hebrea contra el Gólgota nacional fascista
(30) where you will split the heavens of Long Island and resurrect your living human Jesus from the superhuman tomb	où tu couperas en deux les cieux de Long Island et où tu opéreras la résurrection de ton Christ humain vivant hors de la tombe surhumaine	donde cortarás en dos los cielos de Long Island y operarás la resurrección de tu Cristo humano viviendo fuera de la tumba sobrehumana	donde partirás los cielos de Long Island y resucitarás tu Jesús vivo y humano de la tumba suprahumana	donde desgarrarás los cielos de Long Island y resucitarás a tu Jesús humano y viviente de la tumba sobrehumana
(32) where there are twentyfive – [sic] thousand mad comrades all together singing the final stanzas of the Internationale	où il y a vingt-cinq mille camarades fous chantant tous ensemble les dernières strophes de l'Internationale	donde hay veinticinco mil camaradas locos cantando todos juntos las últimas estrofas de la Internacional	donde hay veinticincomil camaradas locos cantando junto las últimas estrofas de la Internacional	donde hay veinticinco mil camaradas locos cantando todos juntos las estrofas finales de la Internacional

Hay varias referencias que podrían haber sido objeto de la atención de los censores. Entre éstas, podemos aislar cuestiones de moralidad (18), alusiones al socialismo y al comunismo (28, 32), y una mención profana a la figura de Jesucristo (30). Con todo, el poema pasará indemne el filtro censorio, publicándose completo en la antología.

7.2.2.3.4. "Footnote to 'Howl'"

Tabla 57. Conjunto textual relativo al TO "Footnote to Howl"

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Howl, post-scriptum	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Posdata para "Aullido"	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1976	TMpub 1970	Nota a Aullido	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí
1981	TMpub 1981A	Nota a pie de página a Aullido	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Completa	No

El siguiente poema tanto de la antología como de *Howl and Other Poems* es "Footnote to 'Howl'". Aunque algunos autores lo toman como la cuarta sección de "Howl" (Russell 2002: 40), lo que viene sustentado por la continuidad y conclusión que proporciona al mismo⁵³⁹, Ginsberg compondría "Footnote" tiempo después de haber terminado éste⁵⁴⁰ (Edington 2005: 36) "to counter the criticism (made, among others, by his father) that the poem propounded no positive values" (Perloff 1990: 209). Entroncando con la tercera parte de "Howl", el poema, un a modo de apéndice a éste, "celebrates the visionary cleansing that follows [...] [its] final lines" (Trigilio 2007c: 140). El poeta consigue este objetivo reclamando de forma explícita y específica, a pesar del sufrimiento de los mártires descritos en "Howl", la santidad de la vida y de todo lo que ésta encierra, tanto orgánico como inorgánico, idea que transmite por medio de la repetición constante de la palabra "holy", que aparece más de setenta veces a lo largo del poema⁵⁴¹ (ibíd.: 141; Skau 1988: 167; Edington 2005: 36).

Al sacralizar a través de sus palabras a todo y a todos, Ginsberg se atribuye un carácter divino (Hungerford 2010: 33). Esto entronca con el tono profético

⁵³⁹ En puridad, "Footnote to Howl", tal como explica Stephenson (1990: 56), parece haberse concebido en un principio como "a section of 'Howl'[, later on] excised by Ginsberg on the advice of Kenneth Rexroth".

⁵⁴⁰ El propio autor parece haber sido consciente de que con la Parte III ponía colofón al poema, después de lo cual, como relata Ostriker (2006: 116) Ginsberg "mailed copies to numerous friends and critics".

⁵⁴¹ La repetición de este término, especialmente en la primera línea del poema, en la que aparece hasta quince veces (Tamony 1969: 276), constituye, afirma Katz (2006: 206, 207), una apropiación de la expresión bíblica "Holy, holy, holy", aplicada a Dios en pasajes como Isaías 6:3 o Apocalipsis 4:8, que Ginsberg emplea para referirse, más bien, "to humanity and the living world", algo que le permite observar "the divine within all".

que resuena a lo largo de “Howl”, y a través del cual el poeta reclama un trato caracterizado por “tenderness and love” (Russell 2002: 40) y la reconciliación (Stephenson 1990: 56), especialmente para con aquellos que han sido vejados por Moloch⁵⁴², lo que implica necesariamente el enfrentarse a este monstruo “that would deny that sanctity” (Edington 2005: 36). Ginsberg utiliza también su poema como forma de enlazar el sufrimiento y la locura de Carl Solomon con la experiencia que vivió con su madre, otra víctima que se habría cobrado Moloch, reflejada en las palabras “Holy my mother in the insane asylum!” (7), lo que le serviría de base para la composición de “Kaddish”⁵⁴³ (Raskin 2004: 156).

Los censores decidirían eliminar el poema en vista de su contenido. En este sentido, hemos podido aislar los fragmentos que posiblemente les llevaran a tacharlo de obsceno e irreverente⁵⁴⁴:

Tabla 58. Fragmentos problemáticos de “Footnote to ‘Howl’”

FOOTNOTE TO "HOWL" (TO 1970)	HOWL, POST-SCRIPTUM (TMpub 1965)	POSDATA PARA "AULLIDO" (TMcen)	NOTA A AULLIDO (TMpub 1976)	NOTA A PIE DE PÁGINA A AULLIDO (TMpub 1981A)
(2) [...] The tongue and cock and hand and asshole holy!	[...] La langue et la queue et la main et l'anus sacrés!	[...] ¡La lengua y el sexo y la mano y el ano sagrados!	[...] ¡Lengua y polla y mano y ojo del culo santos!	[...] ¡La lengua y la verga y la mano y el agujero del culo!
(6) [...] holy the unknown bugged and suffering beggars [...]	sacré l'inconnu sodomisé et les mendiants souffrants [...]	[...] sagrado el sodomita desconocido y los sufrientes mendigos [...]	[...] santos desconocidos mendicantes y sufridos santos [...]	[...] santos los desconocidos jodidos y sufrientes mendigos [...]
(7) [...] Holy the cocks of the granfathers [sic] of Kansas!	[...] Sacrées les bites des grands-pères du Kansas!	[...] ¡Sagrados los sexos de los abuelos de Kansas!	[...] ¡Santas pollas de los abuelos de Kansas!	[...] ¡Santas las vergas de los abuelos de Kansas!
(8) [...] Holy the jazz bands marijuana hipsters peace & junk & drums!	[...] Sacrés les orchestres de jazz la marihuana les initiés la paix et la came et la batterie!	[...] ¡Sagradas las orquestas de jazz! ¡Sagrada la marihuana los iniciados la paz y los tambores!	[...] ¡Santos jazzbands marihuana hipsters paz & basura & tambores!	[...] ¡Santas las bandas de jazz los pasotas la marihuana la paz & droga & batería!
(12) [...] holy the fifth International [...]	[...] sacrée la cinquième Internationale [...]	[...] sagrada la quinta Internacional [...]	[...] <u>santa Quinta Internacional</u> [...]	[...] santa la quinta Internacional [...]

⁵⁴² Ginsberg (1959: 230) establece este paralelo entre “Footnote to Howl” y la sección de “Howl” dedicada a Moloch, denominando al primero de estos poemas “an extra variation of the form of Part II”.

⁵⁴³ Parece que Ginsberg sitúa la figura de Solomon como eje de “Howl”, como explica el propio autor (1986: 111), “as occasion of a masque on my feelings toward my mother, in itself an ambiguous situation since I had signed the papers giving permission for her lobotomy a few years before”.

⁵⁴⁴ Se da la circunstancia de que la selección de dichos fragmentos coincide, punto por punto, con lo marcado por los censores en el TMpub 1976, consultado con posterioridad a la elaboración de la tabla. Esta coincidencia, que se ha podido replicar con otros poemas analizados, indica lo previsible que resulta en muchos casos la actuación censoria una vez aislados los temas que podrían constituir una mayor fuente de conflicto.

Como ya sucedería a lo largo de “Howl”, aparecen referencias en el texto a los órganos genitales (2, 7) y al sexo (6). Tales alusiones, considera Stephenson (1990: 57), serían, en el contexto de este poema, formas de liberarse de la representación de Moloch mental en referencia al cuerpo humano, plasmada en “sexual repression or disgust with the body or denial of the senses”, a fin de proclamar la santidad del mismo y, de esta manera, lograr que cuerpo y espíritu queden “affirmed and reconciled”. En cualquier caso, Barnatán empleará en ambos versos el término “sexo(s)” para traducir “cock(s)”, con lo que reduce de manera significativa la carga semántica de vulgaridad que lleva implícita el vocablo inglés⁵⁴⁵.

También se hacen sendas alusiones a las drogas (8) y al comunismo, a través de la referencia a “the fifth International” (12). Ginsberg engendra esa “Utopian socialist gathering that has not yet taken place” (Katz 2006: 207), habiendo sido la IV la última organización comunista internacional, a fin de establecer, dentro de su posición, enmarcada en las ideologías de izquierdas, su disconformidad con el comunismo soviético, al que ve “not as fading within the honest arena of left traditions but as a betrayal of those traditions” (ibíd.: 203), y su voluntad de superarlo “refashioning a left historical legacy” (ibíd.: 207). En vista de estas alusiones, especialmente de esta última, no sorprende en absoluto que el poema no lograra pasar el corte censorio⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ Esta tendencia de Barnatán a moderar la fuerza connotativa de dicha palabra se repite a lo largo de la *Antología*, como hemos reseñado en casos anteriores, traducándose generalmente de esa manera y, en ocasiones puntuales, como “pájaro” o, adjetivando el término, como “fálico”.

⁵⁴⁶ Se incluyen en las galeradas el TO y la traducción de las tres últimas estrofas del poema, que se cuentan entre las más inofensivas del mismo: “Holy the sea holy the desert holy the railroad holy the locomotive holy the visions holy the hallucinations holy the miracles holy the eyeball holy the abyss! / Holy forgiveness! mercy! Charity! Faith! Holy! Ours! Bodies! suffering! Magnanimity! / Holy the supernatural extra brilliant intelligent kidness [sic] of the soul!” (13-15). No sabemos si la inclusión de éstas, que no vienen acompañadas de título alguno, se debe a un error tipográfico, o a que se pretendía añadir dichas estrofas al texto publicado, circunstancia que, en cualquier caso, no terminaría dándose.

7.2.2.3.5. “America”

Tabla 59. Conjunto textual relativo al TO “America”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	América	<i>Claraboya</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	No
1969	TMpub 1969B	América	<i>Cosmopolitismo y disensión: Antología de la poesía norteamericana actual</i>	Monte Ávila (Caracas)	Alberto Girri	Faltan 2/3 partes	No
1970	TMcen	América	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1974	TMpub 1974B		<i>La generación beat</i>	Barral	Esdras Parra	Sólo 15 versos	Sí
1976	TMpub 1976	America	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí
1977	TMpub 1977	América	<i>Poesía Beat</i>	Visor	Margaret Randall (selección) y Jerónimo-Pablo González Martín (traducción)	Completa	No
1981	TMpub 1981A	América	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Completa	No

Aunque “Howl” estaría en el ojo del huracán a raíz del proceso judicial contra Lawrence Ferlinghetti y Shig Murao, no sería el único texto de ese poemario que jugaría con los límites de lo que era admisible en la Norteamérica de la época. Aparece otro poema en el mismo con una intención política perfectamente definida, “America”, en el que Ginsberg lleva a cabo un repaso de la situación de su país en clave de parodia tomando como referencia “cold-war stereotypes” (Ginsberg 1990: 179), “reduced [...] to theater of the absurd” (Trigilio 2007d: 143). Así, Ginsberg emplea sus versos para “celebrate[...] and berate[...] every aspect of American culture [...] with [...] colloquial directness and sexual candor” (Snyder 2009: 36), tratando de romper de esta manera con la mayoría de tabúes que plagaban a la Norteamérica de la guerra fría⁵⁴⁷:

he admitted that he was a “queer,” that he smoked marijuana, that he had read Karl Marx, and had been a communist. Moreover, he was “not sorry.” He wasn't apologizing for anything he had done, or would do, and he wasn't asking for forgiveness. [...] “America” both reflected and furthered the initial crumbling of the anti-communist crusade. (Raskin 2004: 183)

⁵⁴⁷ El carácter transgresor de su obra le valdría las críticas de los “‘establishment’ critics[, which] responded to this poetry as anti-poetry, anti-literature, and as sociopolitical tract” (Antin 1972: 129).

A pesar del sarcasmo que destila en sus versos, el poeta se erige en el portavoz de la nación y refleja su estado de ánimo, siendo el poema “simply a statement of real concern” (Cook 1971: 23) con respecto a la situación de Estados Unidos y la tensión creada con Rusia ante la amenaza de una hecatombe nuclear (Raskin 2004: 183, 184). A tales efectos, el autor “employ[s] the technique of demythologization, providing progressive news and analysis in interesting ways to debunk dominant government or media myths about politics or history” (Katz 2006: 199). En la tabla siguiente se da cuenta de los fragmentos que, derivados del empleo de esta técnica, revisten problemas para la censura oficial:

Tabla 60. Fragmentos problemáticos de “America”

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (fragmento) (TMpub 1969)	AMÉRICA (TMcen)	AMÉRICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977) ⁵⁴⁸	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(5) Go fuck yourself with your atom bomb	Fastídate con tu bomba atómica.	Vete al diablo con tu bomba atómica.	Fastídate con tu bomba atómica.	Jódate con tu bomba atómica.	Jódate con tu bomba atómica.	Vete a que te den por culo con tu bomba atómica.
(11) When will you be worthy of your million Trotskytes?	¿Cuándo serás acreedora de tu millón de trotskistas?	¿Cuándo serás digna de tu millón de troskistas?	¿Cuándo serás digna de tu millón de trozquistas?	¿Cuándo serás digna de tu millón de Troskistas?	¿Cuándo merecerás tu millón de troskistas?	¿Cuándo serás digna de tu millón de Trotskistas?

Tabla 61. Fragmentos problemáticos de “America” (continuación)

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMcen)	AMERICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(27) America I feel sentimental about the Wobblies.	América me siento sentimental por los Wobblis.	América me siento sentimental por los Wobblies.	América, los Wobblies me ponen sentimental	América me pongo sentimental para con los Wobblies.	América me siento sentimental acerca de los Wobblies.
(28) America I used to be a communist when I was a kid I'm not sorry.	América de niño fui comunista, no me avergüenzo.	América fui comunista cuando niño, no me avergüenzo.	América, yo fui comunista cuando era niño y no me arrepiento	América yo era <u>comunista cuando niño y no lo lamento.</u>	América yo fui comunista cuando era un muchacho y no lo lamento.
(29) I smoke marijuana every chance I get.	Fumo marihuana cada vez que puedo.	Fumo marihuana cada vez que puedo.	Fumo marihuana cada vez que puedo	<u>fumo marihuana siempre que tengo ocasión.</u>	Fumo marihuana siempre que tengo ocasión.
(31) When I go to Chinatown I get drunk and never get laid.	Cuando voy a Chinatown siempre me emborracho, pero no logran arrastrarme nunca.	Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me arrastran.	Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me joden	<u>Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me pierdo.</u>	Cuando voy al Barrio Chino me emborracho y nunca me llevan a la cama.
(33) You should have seen me reading Marx.	¿Me habrás visto leyendo a Marx?	Tu [sic] me habrás visto leyendo a Marx.	Tendrías que haberme visto leyendo a Marx	Me tendrías que haber visto <u>leyendo a Marx.</u>	Deberías haberme visto leyendo a Marx.
(35) I won't say the Lord's Prayer.	Ya no diré más el Padre Nuestro.	Ya no diré más el Padre nuestro.	No diré la Oración al Señor	No rezaré el Padrenuestro.	Me niego a recitar la Plegaria del Señor.
(36) I have mystical visions and cosmic vibrations.	Tengo visiones místicas y vibraciones cósmicas.	Tengo visiones místicas y vibraciones cósmicas.	Tengo visiones místicas y vibraciones cósmicas	<u>Tengo visiones místicas y vibraciones cósmicas,</u>	Tengo visiones místicas y vibraciones cósmicas.

⁵⁴⁸ Aunque el texto es idéntico en ambos casos, las marcas que aquí se señalan no son las correspondientes al texto publicado, sino al manuscrito censurado de esta misma antología, *Poesía Beat* (Expediente 5687-70).

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMcen)	AMERICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(50) My national resources consist of two joints of marijuana millions of genitals an unpublishable private literature that goes 1,400 miles an hour and twentyfive thousand [sic] mental institutions.	Ellos consisten en dos tugurios de marihuana, millones de sexos, una impublicable literatura privada que corre a 1.400 millas por hora y veinticinco mil manicomios.	Ellos consisten en dos tugurios de marihuana, millones de genitales, una impublicable literatura privada que hace 1.400 millas por hora y veinticincomil manicomios.	Mis recursos nacionales son dos porros de marihuana millones de genitales una literatura privada que va a 1.400 millas por hora y a veinticinco mil manicomios.	Mis recursos nacionales consisten en <u>dos dosis de marihuana millones de genitales</u> una literatura privada impublicable que va a 1.400 millas por hora y veinticinco mil instituciones mentales.	Mis recursos nacionales consisten en dos canutos de marihuana millones de genitales una literatura privada impublicable que va a 1.400 millas por hora y veinticinco mil instituciones mentales.
(52) I have abolished the whorehouses of France, Tangiers is the nex [sic] to go.	He prohibido los burdeles en Francia, Tánger es el próximo destino.	He prohibido los burdeles en Francia, Tánger seguirá.	He abolido los prostíbulos de Francia, los próximos serán los de Tánger.	He terminado con las casas de putas de Francia, Tánger es la próxima parada.	He abolido las casas de putas de Francia, Tánger será el siguiente en caer.
(53) My ambition is to be Presidente [sic] despite the fact that I'm a Catholic.	Ambiciono [sic] ser presidente a pesar de que ahora soy católico.	Mi ambición es ser Presidente, a pesar de que soy católico.	Mi ambición es la de ser presidente a pesar de que soy católico.	Mi ambición es llegar a ser Presidente a pesar de que soy católico.	Mi ambición consiste en ser presidente a pesar del hecho de que soy católico.
(57) America free Tom Mooney	América libera a Tom Mooney.	América libera a Tom Mooney.	América libera a Tom Mooney.	América libera a Tom MOoney [sic].	América libera a Tom Mooney
(58) America save the Spanish Loyalists	América protege a los fieles españoles.	América protege a los fieles españoles.	América salva a los españoles leales.	América protege a los republicanos españoles.	América salva a los Republicanos Españoles
(59) America Sacco & Vanzetti must not die	América Sacco y Vanzetti no debieron morir.	América Sacco y Vanzetti no debieron morir.	América Sacco & Vanzetti no deben morir.	América Sacco & Vanzetti no deben morir.	América Sacco & Vanzetti no deben morir
(60) America I am the Scottsboro boys.	América yo soy los muchachos de Scottborough [sic].	América yo soy los muchachos de Scottsboro.	América yo soy los muchachos de Scottsboro.	América yo soy los muchachos de Scottsboro.	América yo soy los muchachos de Scottsboro.
(61) America when I was seven momma took me to Communist Cell meetings they sold us garbanzos a handful per ticket a ticket costs a nickle and the speeches were free everybody was angelic and sentimental about the workers it was all so sincere you have no idea what a good thing the party was in 1835 Scott Nearing [sic] era un gran viejo, un tipo estupendo. Madre Bloor me hizo llorar. Una vez vi a Israel Amter plain.	América, cuando tenía siete años mamá me llevó a reuniones comunistas. Nos vendieron garbanzos con el billete. El billete costaba un níquel, y los discursos eran libres. Todo era sentimental y angélico para los obreros. No tienes idea de lo bueno que era en 1835. Scott Nearing [sic] era un gran viejo, un tipo estupendo. Madre Bloor me hizo llorar. Una vez vi a Israel Amter vivo.	América a los siete años mamá me llevaba a reuniones de la célula comunista, nos vendían garbanzos con el billete, un billete costaba un níquel y los discursos eran libres, todo era sentimental y angélico para los obreros, no tienes idea de lo bueno que era el partido en 1835 Scott Nearing era un gran viejo un tipo estupendo Mother Bloor me hizo llorar una vez vi a Israel Amter vivo.	América cuando tenía siete años mi madre me llevaba a los mítines de la Celula [sic] Comunista un puñado de garbanzos por la entrada la entrada cuesta un nickel y los discursos eran libres todos eran angélicos y sentimentales con los obreros todo eran [sic] tan sincero que no tienes idea de lo hermoso que era el partido en 1835 Scott Nearing era un gran viejo un verdadero macho Mamá Bloor me hacía llorar una vez vi el [sic] la pradera a Israel Amter.	América cuando tenía siete años mamá me llevaba a la célula comunista nos vendieron garbanzos un puñado por un ticket un ticket costaba un níquel y los discursos eran gratis todo el mundo se mostraba angélico y sentimental respecto a los obreros era todo tan sincero no te puedes imaginar qué estupendo era el partido en 1835 Scott Nearing era un gran viejo un verdadero menchevique Madre Bloor me hizo llorar una vez vi a Israel Amter en persona.	América cuando contaba yo siete años mamá me llevó a reuniones de una Célula Comunista en que vendían garbanzos a razón de un puñado por cada entrada cuesta un níquel y los discursos eran gratis todo el mundo se sentía angélico y sentimental acerca de los trabajadores era todo tan sincero que no tienes idea de qué gran cosa era el Partido en 1835 Scott Nearing era un magnífico anciano un verdadero mensch Madre Bloor me hizo llorar vi una vez a Israel Amter con mis propios ojos.

Tabla 62. Fragmentos problemáticos de “America” (continuación 2)

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMpub 1974B)	AMÉRICA (TMcen)	AMÉRICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(73) It's true I don't want to join the Army or turn lathes in precision parts factories, I'm nearsighted and psychopathic anyway.	Es cierto. No quiero ingresar en el ejército. Ni girar tornos en las fábricas de precisión. De todas formas soy sicópata y miope.	Es cierto no quiero ingresar en el ejército ni girar los tornos en las fábricas de precisión, de todos modos soy psicópata y miope.	Es cierto, no quiero ingresar al ejército ni hacer girar tornos en fábricas de instrumentos de precisión de todos modos soy psicópata y miope.	Es verdad que no quiero entrar el ejército ni transformarse [sic] la espuma en piezas de precisión fabricadas, de no [sic] cualquier manera soy miope y sicópata.	Es verdad que <u>no quiero ir al Ejército</u> o dar vueltas a los tornos en fábricas de instrumentos de precisión, de todas formas soy miope y psicópata.	Es cierto que no deseo unirme al ejército o hacer de tornero en fábricas de piezas de precisión, en cualquier caso soy miope y psicópata.
(74) America I'm putting my queer shoulder to the wheel.	América, estoy poniendo mi agotado hombro contra la rueda.	América estoy poniendo mi hombro extraño contra la rueda.	Norteamérica apoyo mi hombro débil a la rueda.	América estoy poniendo mi hombro maricón a la rueda.	América arrimo mi hombro aturrido a tu cruz.	América estoy arrimando mi peculiar hombro.

Podemos establecer en el poema diversas áreas conflictivas. Entre éstas se incluye uno de los pocos ejemplos de uso de lenguaje vulgar de la antología y uno de los versos más conocidos de Ginsberg: “Go fuck yourself with your atom bomb” (5), que aparece convenientemente moderado como “Fastídate con tu bomba atómica”. Llama la atención la baja frecuencia de aparición de este tipo de elementos en la antología de Barnatán dada la propensidad de los autores *beat* a emplearlos⁵⁴⁹ a pesar de que éstos “don’t appear in most poetry before the 1950s” (Kirby 2002: 93). También hacen acto de presencia menciones al uso de drogas (29⁵⁵⁰, 36, 50), a la religión (35, 36, 53), la moralidad, incluyendo las relaciones sexuales (31⁵⁵¹), a los genitales (50), la prostitución (52), y a la condición homosexual del escritor (74⁵⁵²), así como al ejército (73), a los republicanos españoles (58⁵⁵³) y al comunismo (11, 27, 28, 33, 57-61). En este último punto, tales referencias destacan por el tono de nostalgia y exaltación del partido comunista, de varios de los mártires del comunismo estadounidense y de sus

⁵⁴⁹ Skau (1988: 168) considera éste uno de los pilares básicos que comparten las obras *beat*: “loose literary construction; colloquial, slang diction and rhythms; and a cultivated appearance of spontaneity”.

⁵⁵⁰ Este pasaje aparece marcado en el expediente 5327-77, relacionado con la obra *Poesía Beat*, editada por Visor, al que el lector de turno considera “una leve alusión [a las drogas], que pudiera ser en cierto modo elogiosa”.

⁵⁵¹ Cabe señalar que el fragmento indicado aparece eliminado o suavizado en varias de las traducciones (TMpub 1967, TMcen, TMpub 1977, TMpub 1981).

⁵⁵² La carga homosexual que se desprende del uso del término “queer” (74), es clara según Trigilio (2007d: 143), quien considera que Ginsberg “closes the poem with a [...] proud assertion of the speaker’s sexual identity”. No obstante, ésta quedará mitigada en cuatro de los textos traducidos (TMpub 1967, TMcen, TMpub 1977, TMpub 1981), aunque en este último se explica en una nota relacionada con el citado vocablo, que “en inglés puede significar peculiar, raro, o, como modismo, también homosexual” (Ginsberg 66a: 67).

⁵⁵³ El término “Spanish Loyalists”, empleado en inglés para referirse a los partidarios del gobierno de la II República, aparece en la traducción de Barnatán bastante diluido, haciendo dificultosa para el lector, acaso de forma deliberada, la precisión de su referente.

ideales, algo que el autor había heredado de sus padres, especialmente de su madre Naomi, afiliada a éste (Raskin 2004: 34; Lawlor 2005: 65; Schumacher 2005: 117; Campbell 2001: 9):

Naomi was a member of the Communist Party and on her good days sometimes took Allen and his brother, Eugene, to cell meetings in Paterson [...]. Allen grew up in an atmosphere of political activism—of marches, rallies, pamphleteering, and letter-writing campaigns. His father [...] was a socialist, and he and Naomi had frequent quarrels over political issues. (Miles 2000b: 51)

A pesar de estas circunstancias, y del sentimiento de afinidad por el ideario comunista común entre algunos autores *beat*, Lawlor asegura (2005: 64) que éste es compatible con su crítica y resistencia a este sistema, “as totalitarianism and violations of human rights marked the communist governments in Russia, Eastern Europe, China, Cuba, and other nations, [...] as much as any other abusive governmental authority”. Haciéndose eco de esta idea, Barnatán (1970: 21), de manera hábil, insertará en la introducción de su libro la siguiente explicación al respecto, que desmarca a Ginsberg de sus comentarios políticos:

Es curioso observar que los ‘beat’ se pronuncian también contra los regímenes socialistas y el marxismo ortodoxo, al que dicen haber logrado superar. En algunos poemas de Ginsberg, sobre todo, el comunismo y los comunistas aparecen como algo lejano y casi muerto, como un recuerdo antiguo que relaciona siempre con su madre o con sus tías muertas.

Con todo, dado el tratamiento extensivo de estos temas, que chocaban frontalmente con el anticomunismo de Franco, los censores considerarán la antología impublicable con este poema, circunstancia que queda reflejada al aparecer completamente tachado. Por otra parte, se da en el poema un caso de elisión parcial dentro del párrafo más largo del poema. La expresión “it was all so sincere” (61), referida a los comienzos del comunismo en Estados Unidos, desaparece de ambos textos de Barnatán, el de *Claraboya* y el de la *Antología*. No obstante, la inclusión de referencias elogiosas al comunismo tanto o más explícitas dentro del mismo poema, e incluso del mismo translema, indica que esa supresión pudo ser accidental.

7.2.2.3.6. “Song”

Tabla 63. Conjunto textual relativo al TO “Song”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Canción	<i>Claraboya</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Falta un verso	No
1970	TMcen	Canción	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Canción	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1981	TMpub 1981A	Canción	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor	Katy Gallego y Antonio Resines (revisión)	Completa	No

El último poema antologado de *Howl and Other Poems* es “Song”, poema dedicado al amor erótico que tiene como particularidad el que sus primeros versos aparecen citados al comienzo de la antología. Con esta cita, no obstante, observa Atxaga (2006) “El editor y el traductor –Marcos Ricardo Barnatán– actuaron con astucia para que [...]el aterrizaje [de la antología] fuera suave. Así, en la contraportada del libro colocaron estos versos, quizás los más amables del poema”. Otros pasajes resultarían bastante menos inofensivos debido a su carga latente de sexualidad:

Tabla 64. Fragmentos problemáticos de “Song”

SONG (TO 1970)	CANCIÓN (TMpub 1967)	CANCIÓN (TMpub 1970)	CANCIÓN (TMpub 1981A)
(53) The warm bodies	Los cálidos cuerpos	Los cálidos cuerpos	Los cálidos cuerpos
(54) shine together	brillan juntos	brillan juntos	resplandecen juntos
(55) in the darkness,	en la oscuridad,	en la oscuridad	en la oscuridad,
(56) the hand moves	la mano avanza	la mano avanza	la mano se mueve
(57) to the center	hacia el centro	hacia el centro	hasta el centro
(58) of the flesh,	de la carne,	de la carne,	de la carne,
(59) the skin trembles	la piel tiembla	la piel tiembla	la piel se estremece
(60) in happiness	de felicidad,	de felicidad	de alegría
(61) and the soul comes joyful to the eye —	y el alma llena de placer llega hasta el ojo.	y el alma llena de placer llega hasta el ojo —	y el alma acude gozosa a los ojos —
(62) yes, yes,	Sí, sí,	sí, sí,	Sí, sí,
(63) that's what	es lo que	eso es lo que	eso es lo que
(64) I wanted,	yo quise,	yo quise,	yo deseaba
(65) I always wanted,	siempre quise,	siempre quise,	lo que siempre deseé,
(66) I always wanted,	siempre quise,	siempre quise,	siempre deseé
(67) to return	regresar	regresar	regresar
(68) to the body	al cuerpo	al cuerpo	al cuerpo
(69) where I was born.	donde nací.	donde nací.	donde nací.

A pesar de estas referencias se autorizaría su publicación, como ya sería el caso del texto editado en *Claraboya*, posiblemente por no tratarse éstas en ningún caso de alusiones crudas o explícitas.

7.2.2.3.7. “Kaddish I”

Tabla 65. Conjunto textual relativo al TO “Kaddish I”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1970	TMcen	Kaddish I (Proemio)	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Kaddish I	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1976	TMpub 1976	Kaddish I	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí

Ginsberg seguiría el éxito de *Howl and Other Poems* con otro poemario en el que repasa más episodios autobiográficos, especialmente, los derivados de la convalecencia prolongada de su madre Naomi a raíz de su enfermedad mental (Russell 2002: 34). El título del volumen, *Kaddish and Other Poems*, emplea la misma fórmula que el anterior, dando el poema central nombre a la colección. La génesis del poema parte de la muerte de Naomi en mayo de 1956 y la imposibilidad de Ginsberg de acudir a su funeral, al encontrarse en la costa Oeste de Estados Unidos y no poder costearse el pasaje de avión (Campbell 2001: 237). Su hermano Eugene le informó de que en el oficio no se habían reunido suficientes hombres judíos para que el rabí recitara el *kadish*, la oración por los difuntos de cuyo nombre procede el título del poema. Para compensar este hecho, Allen decidió escribir su propia oración para Naomi en clave poética⁵⁵⁴ (Raskin 2004: 116; Russell 2002: 41), plasmando en sus versos, en palabras del autor, “a pouring forth of real grief and love for my mother” (Ginsberg 1990: 179).

Ginsberg comenzaría la composición del manuscrito original de su poema “Using a combination of heroin, liquid Methedrine, and Dexedrine tablets”⁵⁵⁵ (Hemmer 2005: 88; Ginsberg 1966b: 91; Ginsberg 1966c: 234), escribiendo una serie de recuerdos de su madre (ibíd.: 233) en los que se exploran sus sentimientos encontrados “toward his mother, along with the sense of guilt that he felt later, as an

⁵⁵⁴ Según Trigilio (2007e: 166), “His father, Louis, provided him with an English-language translation of the traditional Hebrew Kaddish prayer with a note that both affirmed and authorized his son’s desire to revise the prayer”.

⁵⁵⁵ El poeta experimentaría con estas drogas, apunta MacGowan (2004: 123), “as a way to explore the painful memories of his mother’s suffering”.

adult, when he authorized Naomi's lobotomy, [which] haunted him throughout his life" (Schumacher 2005: 117, 118). Estas vivencias vendrán articuladas en su texto a través de una actualización de la tradición del *kadish*, lo que representa un nuevo acto de rebeldía, puesto que su "authority derives from an essential, unrevisable, logocentric purity" (Trigilio 1999: 777). Ginsberg llena esta nueva plegaria de numerosas alusiones personales a su madre, figura central del poema (Raskin 2004: 227), a fin de "celebrate her life as well as mourn her death" (Russell 2002: 41; Izant 2009: 146). El poeta utiliza sus versos como catarsis (Breslin 1984: 417, 418), intentando "come to terms with his mother's madness and death" (Skau 1988: 167) y replanteando éstas como "visionary and redemptive[,][...] reenvision[ing][...] the spiritual meaning and value of the Kaddish prayer" (Trigilio 2007e: 166; Trigilio 1999: 785).

El poema, concebido en París y compuesto en su mayoría en Nueva York (Miles 2000b: 50), está dividido en cinco partes numeradas, tituladas en el índice de la obra "Proem", "Narrative", "Lament", "Litany" y "Fugue"⁵⁵⁶. En esta primera sección se hace un repaso de los años de juventud de Naomi y de las raíces de su enfermedad incipiente, que Ginsberg atribuye a Moloch (Russell 2002: 30), reflejado en sus "experiences with institutions such as school, work, and marriage" (Trigilio 2007e: 166), concluyendo la misma con una revisión del *kadish* (Trigilio 2007f: 168). La tragedia personal de su madre supondrá para el poeta un ejemplo "emblematic of the larger generational tragedy that befell so many immigrant women from Europe who found the madhouse at the end of the American dream" (Raskin 2004: 30). La necesidad de trascender lo personal queda reflejada en la transición que hace Ginsberg entre "Howl" y "Kaddish", pasando de un plano estrictamente privado a realizar un esfuerzo consciente por alcanzar un ámbito universal, lo que encajaba con su "self-representation as a poet-prophet" (Trigilio 2007f: 168).

En estos versos aparecerán unos pocos fragmentos cuyo contenido podría ser considerado cuestionable por los censores:

⁵⁵⁶ Se incluye además otra subsección en la segunda parte del poema titulada "Hymmn".

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

Tabla 66. Fragmentos problemáticos de “Kaddish I”

KADDISH I (TO 1970)	KADDISH I (TM 1970)	KADDISH I (TM 1976)
(29) No more of sister Elanor - she gone before you - we kept it secret - you killed her - or she killed herself to bear with you - an arthritic heart - But Death's killed you both - No matter -	Nada más ya de tu hermana Eleonor - se fue antes que tú - lo guardamos en secreto - tú la mataste - o ella se mató por resistirte - un corazón artrítico - pero la Muerte las mató a las dos - No importa.	Basta ya de la hermana Elanor —se fue antes que tu [sic]— aunque mantuvimos el secreto —la mataste tu— o se mató ella misma por soportarte —un corazón artrítico [sic]— Pero la Muerte os mató a ambas —No importa—
(32) with the YPSL's hitch-hiking thru Pennsylvania, in black baggy gym skirts pants, photograph of 4 girls holding each other round the waste [sic “waist”], and laughing eye, too coy, virginal solitude of 1920	pidiendo en el YPSL a través de Pennsylvania, con tus faldas negras, amplias, de gimnasia, fotografía de 4 niñas que se toman por la cintura, y los sonrientes ojos, demasiado tímida, virginal soledad de 1920.	con los Jóvenes Socialistas haciendo auto stop a través de Pennsylvania [sic], con tu negra falda pantalón de deporte, fotografía de 4 muchachas cogiéndose una a otra por la cintura, y ojos sonrientes, demasiado inocentes, soledad virginal de 1920
(43) Cut down by an idiot Snowman's icy - even in the Spring - strange ghost thought - some Death - Sharp icicle in his hand - crowned with old roses - a dog for his eyes - cock of a sweatshop - heart of electric irons.	Cortad por un estúpido muñeco - hasta en la Primavera - extraño pensamiento espectral - cierta Muerte - Filoso cerrión en su mano - coronada de viejas rosas - perro para sus ojos - sexo de tienduchas - corazón de planchas eléctricas.	Cortada por un idiota Muñeco de nieve — a pesar de ser Primavera — extraño pensamiento fantasma — vaya una Muerte — Agudo carámbano en la mano — coronada con viejas rosas — un perro por ojos polla de proletario explotado — corazón de planchas eléctricas.
(44) All the accumulations of life, that wear us out - clocks, bodies, consciousness, shoe, breasts - begotten sons - your Communism - «Paranoia» into hospitals.	Todas las acumulaciones de la vida, que nos desgastan - relojes, cuerpos, conciencias, zapato, pechos - hijos paridos - tu Comunismo - paranoia hacia los hospitales.	Todas las acumulaciones de la vida, que nos desgastan — relojes, cuerpos, conciencias, zapato, pechos — hijos engendrados — tu Comunismo — «Paranoia» en los hospitales.

Se encuentran entre éstos referencias de corte político al socialismo y al comunismo (32, 44), al suicidio (29) y otras vinculadas a la moral sexual, incluyendo una a los órganos genitales (43), convenientemente amortiguada como las anteriores, y a otras partes corporales (44). En cualquier caso, éstas no supondrán mayores problemas para su publicación, sobre todo en comparación con los detalles más escabrosos de que será objeto la siguiente sección del poema.

7.2.2.3.8. “Kaddish II”

Tabla 67. Conjunto textual relativo al TO “Kaddish II”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1970	TMcen	Kaddish II	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Sólo la 1/5 parte inicial	Sí
1970	TMpub 1970	Kaddish II	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Misma que en TMcen	Sí
1976	TMpub 1976	Kaddish II	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí

La segunda sección de “Kaddish” pasa por ser la más larga de la antología. En ella se describen de forma gráfica los episodios más descarnados de la enfermedad de Naomi Ginsberg, relatando su caída en la locura, entre los que se incluyen escenas en las que se percibe su deterioro paulatino y los efectos de éste en su familia. Entre éstas aparecen situaciones en las que queda reflejada dicha locura en forma de “paranoid ravings” (Schumacher 2005: 117) en los que Naomi cree que su vida corre peligro al estar bajo el punto de mira de todo el mundo: desde su familia y sus médicos hasta figuras como Hitler, Franco y Mussolini e incluso instituciones como el FBI (Breslin 1984: 418; Izant 2009: 147). Por otra parte, se dan en el poema muestras de “disruptive behavior” (Schumacher 2005: 117) por parte de la madre de Ginsberg, contándose entre éstas sus episodios de nudismo y lo que parece incluso un intento de relación incestuosa con su hijo (Miles 2000b: 51; Lagaron 2005: 66, 67; Trigilio 1999: 782, 783; Raskin 2004: 32, 33; Russell 2002: 29).

Ante tales situaciones, Allen vierte en sus versos la ambivalencia que siente frente a su madre al tener que hacerse responsable de una realidad de la que intenta escapar (Breslin 1984: 419), y expone abiertamente la locura de la propia sociedad que trata de curar los males de Naomi con tratamientos invasivos y hasta destructivos “such as electroshock and lobotomy, that could worsen patients’ conditions [...] [and] are bereft of human compassion” (Trigilio 2007e: 167). Como contrapunto a los sufrimientos de Naomi se retoma al final de esta parte una cita del *kadish* y una reescritura del mismo con el subtítulo de “Hymn”, y se añaden pasajes de una carta dedicada a su hijo que sirve de catarsis “from his last visual image of his mother in the [...] asylum” (Vendler 1995: 13, 14; Trigilio 2007f: 168). El texto publicado en el libro

de Barnatán, que abarca sólo hasta el translema 33 de un total de 190, incluye los siguientes fragmentos textuales problemáticos:

Tabla 68. Fragmentos problemáticos de “Kaddish II”

KADDISH II (TO 1970)	KADDISH II (TMpub 1970)	KADDISH II (TMpub 1976)
(17) «The Bitch! Old Grandma! Last week I saw her, dressed in pants like an old man, with a sack on her back, climbing up the brick side of the apartment	«¡La Ramera! ¡La vieja Abuela! La vi la semana pasada, en pantalones con un viejo, con una chaqueta a la espalda, trepando por los ladrillos del apartamento.	«¡La muy Puta! ¡La Abuela! La ví [sic] la semana pasada, vestida con pantalones como si fuera un viejo, con un saco a la espalda, subiendo por el muro de ladrillos del apartamento
(19) «I'm your mother, take me to Lakewood» (near where Graf Zeppelin had crashed before, all Hitler in Explosion) «were I can hide». [sic “hide.»”]	«Soy tu madre, llévame a Lakewood[»] (cerca de donde el Graf Zeppelin estalló, todo Hitler explotando) «donde pueda esconderme».	«Soy tu madre, llévame a Lake Wood» (cerca de donde el Graf Zeppelin se había estrellado, todo un Hitler en su Explosión) «para que pueda esconderme.»
(25) Would she hide in her room and come out cheerful for breakfast? Or lock her door and stare thru the window for side-street spies? Listen at keyholes for Hitlerian invisible gas? Dream in a chair - or mock me, by - in front of a mirror, alone?	¿Se escondería en su cuarto para salir alegre para el desayuno? ¿O cerrará la puerta, viendo por la ventana espías callejeros? ¿Escuchará por el ojo de la cerradura el invisible gas hitleriano? ¿Soñará en una silla - o se burlará de mí - frente a un espejo, sola?	¿Se ocultaría en su habitación y saldría alegre para el desayuno? ¿O cerraría con llave su puerta y miraría a través de la ventana buscando espías en el callejón? ¿Escucharía por las cerraduras buscando el gas invisible hitlerianos [sic]? ¿Soñaría en una silla — o burlense de mi [sic] por ello — frente a un espejo, a solas?
(32) Naomi reading patiently, story out of a Communist fairy book - Tale of the Sudden Sweetness of The Dictator - Forgiveness of Warlocks - Armies Kissing -	Naomi leyendo con paciencia, relatando un libro de hadas comunista - Cuento de la Súbita Dulzura del Dictador - Perdón a los Hechiceros - Los Ejércitos Besándose -	Naomi leyendo pacientemente, una historia tomada de un libro de hadas Comunista — El Cuento de la Repentina Dulzura del Dictador — Clemencia de los Brujos — Ejércitos Besándose —

Se incluyen entre éstos lenguaje vulgar (17) y alusiones políticas tanto a Hitler⁵⁵⁷ (19, 25) como al comunismo (32), todas ellas toleradas en última instancia. No obstante, los aspectos más escabrosos del poema, como ya fuera el caso de la primera parte de “Howl”, formarán parte de los fragmentos omitidos en la *Antología*, entre los que se incluyen los siguientes:

Tabla 69. Fragmentos problemáticos de “Kaddish II” omitidos en TMpub 1970

KADDISH II (TO 1961)	KADDISH II (TM 1976)
(39) Later a mortal avalanche, whole mountains of homosexuality, Matterhorns of cock, Grand Canyons of asshole — weight on my melancholy head —	<u>Luego una avalancha mortal, montañas enteras de homosexualidad, Matterhorn [sic] de polla, Grandes Cañones de raja de culo, soñando tras las películas —</u>
(41) The telephone rang at 2AM — Emergency — she'd gone mad — Naomi hiding under the bed screaming bugs of Mussolini — Help! Louis! Buba! Fascists! Death! — the landlady frightened — old fag attendant screaming back at her —	El teléfono sonó a las 2 de la madrugada — Emergencia — había enloquecido — Naomi ocultándose bajo la cama gritando insectos de Mussolini — ¡Ayuda! ¡Louis! ¡Buba! ¡Fascistas! ¡Muerte! La rasera asustada — un viejo asistente marica discutiendo a gritos con ella —

⁵⁵⁷ A este respecto, hablando del texto traducido de *The Godfather*, coincidente en el tiempo con la antología de Barnatán, Gómez Castro (2009: 171) nota que “Con respecto a la crítica a Hitler [...] ni el traductor ni la censura oficial consideraron necesario cambiarla, prueba de lo avanzado ya de la época y de la relatividad del cariz de ciertos asuntos políticos ya por entonces. Lo mismo ocurre con el ejemplo relativo a Mussolini”.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

KADDISH II (TO 1961)	KADDISH II (TM 1976)
(42) Terror, that woke the neighbors — old ladies on the second floor recovering from menopause — all those rags between thighs, clean sheets, sorry over lost babies — husbands ashen — children sneering at Yale, or putting oil in hair at CCNY — or trembling in Montclair State Teachers College like Eugene —	Terror, que despertó a los vecinos — viejas del segundo piso que se recuperaban de la menopausia — todos esos harapos entre las caderas, sábanas limpias, penando los niños perdidos — esposos de rostro cenizo — niños resoplando en Yale o poniéndose aceites en el cabello en la Universidad de Nueva York — o temblando como Eugene en el Colegio Estatal para Maestros de Montclair —
(48) Naomi at the prescription counter defending herself from the enemy — racks of children's books, douche bags, aspirins, pots, blood — 'Don't come near me — murderers! Keep away! Promise not to kill me!'	Naomi tras el mostrador de productos farmacéuticos defendiéndose del enemigo — estantes de libros infantiles, bolsitas de artículos de higiene vaginal, aspirinas, potes, sangre — «No os acerquéis — ¡asesinos! ¡Alejáos! ¡Prometed que no me mataréis!»
(49) Louis in horror at the soda fountain — with Lakewood girlscouts — coke addicts — nurses — busmen hung on schedule — Police from country precinct, dumbled — and a priest dreaming of pigs on an ancient cliff?	Louis horrorizado en el mostrador de refrescos — con las muchachas exploradoras de Lake Wood — los adictos de la Coca Cola — enfermeras — empleados del autobús esperando su horario — policías del condado, asombrados — ¿y un sacerdote soñando en cerdos sobre su antiguo despeñadero?
(53) The enemies approach—what poisons? Tape recorders? FBI? Zhdanov hiding behind the counter? Trotsky mixing rat bacteria in the back of the store? Uncle Sam in Newark, plotting deathly perfumes in the Negro district? Uncle Ephraim, drunk with murder in the politician's bar, scheming of Hague? Aunt Rose passing water thru the needles of the Spanish Civil War?	Los enemigos se aproximan — ¿qué venenos? ¿Magnetófonos? ¿FBI? ¿Zhdanov escondido tras el mostrador? ¿Trotsky mezclando bacterias de ratas en la trastienda? ¿El Tío Sam en Newark, esparciendo perfumes mortíferos por el distrito Negro? ¿Tío Efraim, borracho de asesinato en el bar de los políticos, completando para Hague? ¿La Tía Rosa pasando ligua a través de las agujas de la Guerra Civil española?
(62) He worked 8 hrs. a day for \$20/wk—thru Law School years — stayed by himself innocent near negro whorehouses.	Trabajaba 8 horas diarias por 20 dólares a la semana — durante sus años de la Facultad de Leyes — vivía él solo inocente cerca de los prostíbulos de negros.
(63) Unlaid, poor virgin — writing poems about Ideals and politics letters to the editor Pat Eve News — (we both wrote, denouncing Senator Borah and Isolationists — and felt mysterious toward Paterson City Hall —	Jamás hecho el coito, pobre virgen — escribiendo poemas acerca de los Ideales y cartas políticas al director del Paterson Evening News — (ambos escribíamos, denunciando al Señor Borah y a los Aislacionistas — y sentíamos curiosidad con respecto a la Alcaldía de Paterson —
(64) I sneaked inside it once — local Moloch tower with phallus spire & cap o' ornament, strange gothic Poetry that stood on Market Street — replica Lyons' Hotel de Ville —	Entré a escondidas en una ocasión — torre local a Moloch con cúpula fálica y remate, extraña Poesía gótica que se alzaba sobre la Market Street — copia de la Alcaldía de Lyon —
(67) where the Evangelist preached madly for 3 decades, hard-haired, cracked & true to his mean Bible—chalked Prepare to Meet Thy God on civic pave —	donde el Evangelista predicaba locamente durante 3 décadas, cabello áspero, trastornado y fiel a su cruel Biblia — escribiendo con yeso en el pavimento público Preparaos para Presentaros ante vuestro Dios [sic]—
(68) or God is Love on the railroad overpass concrete — he raved like I would rave, the lone Evangelist — Death on City Hall —)	o Dios es Amor en el paso a nivel del ferrocarril — desvariaba como yo hubiera desvariado, el solitario Evangelista — Muerte en la Alcaldía —)
(69) But Gene, young, — been Montclair Teachers College 4 years — taught half year & quit to go ahead in life — afraid of Discipline Problems — dark sex Italian students, raw girls getting laid, no English, sonnets disregarded — and he did not know much — just that he lost —	Pero Gene, joven, — estuvo 4 años en la Escuela para Maestros Montclair — enseñó durante medio año y dejó el empleo para seguir su vida — temeroso de los Problemas de Disciplina — estudiantes italianas de sexo oscuro, muchachas crudas que hacían el amor, nada de inglés, los sonetos olvidados — y él no sabía demasiado — tan solo que había perdido —
(75) So that a few years later she came home again — we'd much advanced and planned — I waited for that day — my Mother again to cook & — play the piano — sing at mandoline — Lung Stew, & Stenka Razin, & the communist line on the war with Finland — and Louis in debt — suspected to be poisoned money'—mysterious capitalisms	Así que algunos años después volvió a casa de nuevo — habíamos planificado e imaginado mucho — yo esperaba aquel día — mi Madre de nuevo para cocinar y — tocar el piano — cantar con la mandolina — Estofado de Pulmón, y Stenka Razin, y la explicación Comunista sobre la guerra con Finlandia — y Louis con deudas — sospechábamos que era dinero sucio — misteriosos capitalismos

KADDISH II (TO 1961)	KADDISH II (TM 1976)
(82) Picking her tooth with her nail, lips formed an O, suspicion — thought's old worn vagina—absent sideglance of eye — some evil debt written in the wall, unpaid — & the aged breasts of Newark come near —	Hurgándose los dientes con la uña, los labios en O, sospechas, — la vieja y gastada vagina del Pensamiento — mirada ausente con el rabillo del ojo —alguna malvada deuda escrita en la pared, y no pagada — y los viejos pechos de Newark se acercan —
(84) Into her head — Roosevelt should know her case, she told me — Afraid to kill her, now, that the government knew their names — traced back to Hitler — wanted to leave Louis' house forever.	Dentro de su cabeza — Roosevelt debía conocer su caso, me dijo — Temiendo matarla, ahora, que el gobierno sabía sus nombres — seguida la huella hasta Hitler — deseaba abandonar para siempre la casa de Louis.
(85) One night, sudden attack — her noise in the bathroom — like croaking up her soul—convulsions and red vomit coming out of her mouth — diarrhea water exploding from her behind — on all fours in front of the toilet — urine running between her legs — left retching on the tile floor smeared with her black feces — unfainted —	Una noche, ataque repentino — su ruido en el lavabo — como echando su alma entre garznidos [sic]— convulsiones y vómito rojo saliendo de su boca — agua de diarrea estallando de su posterior — a gatas frente al retrete — orina corriendo entre sus piernas —haciendo arcadas en el suelo de baldosas sucia con sus propias heces negras — sin desvanecerse —
(86) At forty, varicosed, nude, fat, doomed, hiding outside the apartment door near the elevator calling Police, yelling for her girl-friend Rose to help —	A los cuarenta años, venas varicosas, desnuda, gorda, condenada, ocultándose en el exterior junto a la puerta del apartamento creca [sic] del ascensor llamando a la Policía gritando par apedir [sic] la ayuda de su miga [sic] Rose —
(96) Or a No-shake of her body, disgust — some thought of Buchenwald — some insulin passes thru her head — a grimace nerve shudder at Involuntary (as shudder when I piss)—bad chemical in her cortex— 'No don't think of that. He's a rat.'	O un no — temblor de su cuerpo, disgusto — algún pensamiento sobre Buchenwald — algo de insulina pasa a través de su cabeza — un espasmo nervioso gesticulante a lo Involuntario (como el estremecimiento cuando meo) — malos productos químicos en su cortex — «No pensar en esto. Es horrible».
(97) Naomi: 'And when we die we become an onion, a cabbage, a carrot, or a squash, a vegetable.' I come downtown from Columbia and agree. She reads the Bible, thinks beautiful thoughts all day.	Naomi: « <u>Y cuando morimos nos convertimos en una cebolla, una colf,] una zanahoria, una calabaza, un vegetal.</u> » Yo vengo a la ciudad desde Columbia y estoy de acuerdo. Ella lee la Biblia, piensa en cosas hermosas durante todo el día.
(98) 'Yesterday I saw God. What did he look like? Well, in the afternoon I climbed up a ladder — he has a cheap cabin in the country, like Monroe, NY the chicken farms in the wood. He was a lonely old man with a white beard.	«Ayer vi a Dios. ¿Qué aspecto tenía? Bueno, por la tarde subí una escalera — tiene una humilde cabaña en el campo, como Monroe, Nueva York los gallineros en el bosque. Era un viejo solitario con barba blanca.
(99) 'I cooked supper for him. I made him a nice supper — lentil soup, vegetables, bread & butter — miltz—he sat down at the table and ate, he was sad.	«Le he preparado la cena. Le hice una buena cena — sopa de lentejas, veduras [sic], pan y mantequilla — leche — se sentó en la mesa y comió, estaba triste.
(100) 'I told him, Look at all those fightings and killings down there, What's the matter? Why don't you put a stop to it?	«Le dije, Mira todas esas luchas y muertes allá abajo, ¿Qué es lo que pasa? ¿Por qué no pones fin a eso?
(101) 'I try, he said — That's all he could do, he looked tired. He's a bachelor so long, and he likes lentil soup.'	«Lo intento, me dijo — Eso es todo lo que puedo hacer, parecía cansado. Lleva mucho tiempo soltero, y le gusta la sopa de lentejas.»
(102) Serving me meanwhile, a plate of cold fish — chopped raw cabbage dript with tapwater — smelly tomatoes — week-old health food — grated beets & carrots with leaky juice, warm — more and more disconsolate food — I can't eat it for nausea sometimes — the Charity of her hands stinking with Manhattan, madness, desire to please me, cold undercooked fish — pale red near the bones. Her smells — and oft naked in the room, so that I stare ahead, or turn a book ignoring her.	Sirviendo mientras tanto, un plato de pescado frío — col cruda picada mojada con agua del grifo — tomates malolientes — comida de régimen vieja de una semana — remolachas y zanahorias ralladas con un zumo aguado, caliente — comida más y más desconsolada — a veces no puedo comerla por las náuseas — la Caridad de sus manos hediendo a Manhattan, locura, deseo de complacerme, pescado frío y mal cocinado — rojo pálido cerca de las espigas. Sus olores — y a menudo desnuda en la habitación, así que miro fijo hacia delante, o [sic] hojeo un libro, ignorándola.

7. Análisis descriptivo-comparativo del Corpus TRACEpi

KADDISH II (TO 1961)	KADDISH II (TM 1976)
(103) One time I thought she was trying to make me come lay her — flirting to herself at sink — lay back on huge bed that filled most of the room, dress up round her hips, big slash of hair, scars of operations, pancreas, belly wounds, abortions, appendix, stitching of incisions pulling down in the fat like hideous thick zippers — ragged long lips between her legs — What, even, smell of asshole? I was cold — later revolted a little, not much — seemed perhaps a good idea to try — know the Monster of the Beginning Womb — Perhaps — that way. Would she care? She needs a lover.	En una ocasión pensé que estaba tratando de hacerme que la poseyese — flirteando consigo misma en el lavadero — recostándose en la cama que llenaba la mayor parte de la habitación con el vestido subido hasta las caderas, gran mata de pelo, cicatrices de operaciones, páncreas, heridas en la tripa, abortos, apendicitis, cosido de incisiones tirando de la grasa como repugnantes y gruesas cremalleras — largos labios harapientos entre sus piernas — ¿Qué, incluso, hedor del ojo del culo? Yo estaba frío — luego con un poco de repugnancia, no mucho — me pareció que quizá fuera buena idea el intentarlo — conocer al Monstruo de la Matriz Inicial — Quizá — de aquel modo. ¿Le importaría? Necesitaba un amante,
(108) Eugene got out of the Army, came home changed and lone — cut off his nose in jewish operation — for years stopped girls on Broadway for cups of coffee to get laid — Went to NYU, serious there, to finish Law.—	Eugene salió del ejército, volvió a casa cambiado y solitario — se cortó la nariz en la operación hebrea — durante años paró muchachas en Broadway para invitarlas a tazas de café y conseguir llevárselas a la cama — fue a la Universidad de Nueva York, seriamente, para acabar la carrera de leyes. —
(109) And Gene lived with her, ate naked fishcakes, cheap, while she got crazier — He got thin, or felt helpless, Naomi striking 1920 poses at the moon, half-naked in the next bed.	Y Gene vivía con ella, comía desnudo pasteles de pescado, baratos, mientras ella iba enloqueciendo cada vez más — Enflaqueció, o se sintió inerte, Naomi haciendo poses de 1920 bajo la luna, medio desnuda en la cama de al lado.
(112) But then went half mad — Hitler in her room, she saw his mustache in the sink — afraid of Dr. Isaac now, suspecting that he was in on the Newark plot — went up to Bronx to live near Elanor's Rheumatic Heart —	Pero entonces casi enloqueció — Hitler en su habitación, veía su bigote en el fregadero — ahora tenía miedo al Dr. Isaac, sospechando que formaba parte del complot de Newark — se fue al Bronx para vivir cerca del Corazón Reumático del Elanor —
(115) Max's sister Edie works—17 years bookkeeper at Gimbels — lived downstairs in apartment house, divorced — so Edie took in Naomi on Rochambeau Ave —	Edie la hermana de Max trabaja — 17 años y contable en Gimbels — vivía abajo en la casa de apartamentos, divorciada — así que Edie se llevó a Naomi a la Avenida Rochambeau —
(116) Woodlawn Cemetery across the street, vast dale of graves where Poe once — Last stop on Bronx subway— lots of communists in that area.	El Cementerio Woodlawn está al otro lado de la calle, amplio campo de tumbas en donde en una ocasión Poe — última parada del metro de Bronx — muchos comunistas en aquella área.
(122) 'I am a great woman — am truly a beautiful soul — and because of that they (Hitler, Grandma, Hearst, the Capitalists, Franco, Daily News, the 20's, Mussolini, the living dead) want to shut me up — Buba's the head of a spider network —'	«Soy una gran mujer — y desde luego tengo un buen corazón — y a causa de eso ellos (Hitler, la Abuela, Hearst, los Capitalistas, el Daily News, los años 20, Mussolini, los muertos en vida), quieren encerrarme — Buda es la cabeza de esa tela de araña —»
(129) We're all alive at once then — even me & Gene & Naomi in one mythological Cousinesque room — screaming at each other in the Forever—I in Columbia jacket, she half undressed.	Entonces estamos todos vivos al mismo tiempo — incluso yo y Gene y Naomi en una mitológica habitación Primesca — gritándonos unos a otros en la Eternidad — yo con mi chaqueta de Columbia, ella medio desnuda.
(130) I banging against her head which saw Radios, Sticks, Hitlers — the gamut of Hallucinations — for real—her own universe — no road that goes elsewhere — to my own — No America, not even a world —	Yo golpeándole la cabeza que veía Radios, Palos, Hitlers — toda su serie de Alucinaciones — que cree reales — su propio universo — un camino que no existe y que conduce a algún lugar — al mío — No a América, ni siquiera al mundo —
(137) your voice at Edie weary of Gimbels coming home to broken radio — and Louis needing a poor divorce, he wants to get married soon — Eugene dreaming, hiding at 125 St., suing negros for money on crud furniture, defending black girls —	tu voz contra Edie cansada de Gimbels volviendo a casa a una radio rota — y Louis necesitado de un mísero divorcio, desea volverse a casar pronto — Eugene soñando, ocultándose en la 125 Street, poniendo pleitos a los negros por dinero o muebles baratos, defendiendo muchachas negras —
(141) Ah Rochambeau Ave — Playground of Phantoms — last apartment in the Bronx for spies — last home for Elanor or Naomi, here these communist sisters lost their revolution —	Ah Rochambeau Avenue — Campo de juego de Fantasma — último apartamento en el Bronx para los espías — último hogar para Elanor o Naomi, aquí aquellas hermanas comunistas perdieron su revolución —

KADDISH II (TO 1961)	KADDISH II (TM 1976)
(148) Asylum spreads out giant wings above the path to a minute black hole — the door — entrance thru crotch —	El manicomio extiende gigantescas alas sobre el sendero hacia el diminuto agujero negro — la puerta — entrada a través del escroto —
(153) Communist beauty, sit here married in the summer among daisies, promised happiness at hand —	Belleza comunista, siéntate aquí casada en el verano entre las margaritas, con la felicidad prometida al alcance de tu mano —
(159) Death which is the mother of the universe! — Now wear your nakedness forever, white flowers in your hair, your marriage sealed behind the sky — no revolution might destroy that maidenhood —	¡Muerte que es la madre del universo! — ahora endosa para siempre tu desnudez, flores blancas en tu cabello, tu matrimonio sellado tras el cielo — ninguna revolución [sic] podrá destruir esa virginidad —
(173) at last — not left to look on Earth alone — 2 years of solitude — no one, at age nearing 60 — old woman of skulls — once long-tressed Naomi of Bible —	al fin — no dejada sola para vigilar la Tierra - 2 años de soledad — nadie, aún a la edad de casi 60 años — vieja mujer de cráneos — en otro tiempo la Naomi de la Biblia de largas trenzas —
(174) or Ruth who wept in America — Rebecca aged in Newark — David remembering his Harp, now lawyer at Yale	O Ruth que lloraba en América — Rebeca envejecida en Newark — David recordando su Arpa, ahora abogado en Yale
(175) or Svul Avrum — Israel Abraham — myself — to sing in the wilderness toward God — O Elohim! — so to the end — 2 days after her death I got her letter —	o Svul Avrum — Israel Abraham — yo mismo — para cantar en el páramo a Dios — ¡Oh Elohim! — así hasta el fin — 2 días tras su muerte recibí su carta —
(176) Strange Prophecies anew! She wrote — 'The key is in the window, the key is in the sunlight at the window — I have the key — Get married Allen don't take drugs— the key is in the bars, in the sunlight in the window.	¡Extrañas Profecías renovadas! Escribía — «La llave está en la ventana, la llave está en la luz del sol en la ventana — yo tengo la llave — Cástate Allen no tomes drogas — la llave está en los barrotes, en la luz del sol en la ventana.
(183) Blessed be He in homosexuality! Blessed be He in Paranoia! Blessed be He in the city! Blessed be He in the Book!	¡Bendito sea en la homosexualidad! ¡Bendito sea en la Paranoia! ¡Bendito sea en la ciudad! ¡Bendito sea en el Libro!
(187) Blest be your failure! Blest be your stroke! Blest be the close of your eye! Blest be the gaunt of your cheek! Blest be your withered thighs!	¡Bendito sea tu fracaso! ¡Bendito sea tu infarto! ¡Bendito sea el cerrar de tus ojos! ¡Bendito sea el hoyo de tu mejilla! ¡Benditas sean tus caderas marchitas!

Podemos discriminar entre estos pasajes referencias a varios aspectos reprobables desde el punto de vista del régimen. En cuestión de moralidad, por ejemplo, se aprecian comentarios copiosos relacionados con los genitales, y otras referencias corporales que podrían ser tachadas de obscenas⁵⁵⁸ (39, 42, 48, 64, 82, 85, 86, 102, 103, 109, 129, 148, 159, 187), alusiones a relaciones sexuales (63, 69, 108) y homosexuales (39, 41, 183), a la prostitución⁵⁵⁹ (62), al incesto (103), al aborto (42, 103), y al divorcio⁵⁶⁰ (115, 137), todos estos ámbitos considerados tabú durante la dictadura

⁵⁵⁸ Éstas, explica Montejo Gurruchaga (2009: 192), quedaban fuera de “lo que los censores entendían por una conducta moderada, sin excesos”, por lo que, en “defensa de la moral” se llevaba a cabo una “prohibición de todo lo relativo a la sexualidad: las relaciones sexuales, las descripciones del cuerpo humano, las referencias a la homosexualidad, el aborto, el adulterio”. Muchas de estas cuestiones, con la Ley de Prensa de 1966, comenta Alonso Tejada (1977: 161), como “El divorcio, el adulterio, el incesto, la prostitución, el aborto, [y] los métodos anticonceptivos podían ser mencionados e intervenir en el desarrollo de la acción, siempre que no se pretendiera justificarlos”.

⁵⁵⁹ Después de un período de reglamentarismo, implantado por el régimen tras la Guerra Civil, esta actividad queda finalmente abolida por el Decreto-Ley de 3 de marzo de 1956 (BOE 10-III-1956), al considerarse su “incontestable ilicitud [...] ante la teología moral” (Guereña 2003: 399; Juliano Corregido 2002: 131), incluyéndose además como elementos sociales peligrosos en Ley de Peligrosidad Social de 1970 a “Los que habitualmente ejerzan la prostitución” (art. 2).

⁵⁶⁰ El régimen, ateniéndose a la doctrina católica, pondría fin a la legalidad del aborto que había instituido el gobierno de la II República, articulando este rechazo a través de la Ley de Protección de la Natalidad de 24 de enero de 1941 (BOE 02-II-1941), que declara “punible todo aborto que no sea espontáneo” (art. 1). En ausencia de legislación que la permitiera, se perseguiría esta práctica durante más de cuarenta años

franquista. Se tocan en esta parte del poema además temas de política relativos al fascismo y a algunas de sus figuras como Mussolini y Hitler (41, 84, 96, 112, 122, 130), al comunismo (53, 75, 116, 141, 153) y, lo que podría ser más reprochable, al propio Franco (122) y a la Guerra Civil española (53).

Otros aspectos potencialmente censurables del texto de Ginsberg incluyen alusiones a las drogas (49, 176) y numerosas referencias de carácter profano y hasta blasfemo a la religión, vinculadas a las tradiciones hebrea y cristiana (49, 67, 68, 97-101, 173-175, 183), entre las que aparece una descripción de Dios “as a helpless and lonely figure” (Lagaron 2005: 66; Breslin 1984: 419). La profusión de pasajes ideológicamente marcados, señalados algunos de ellos por los lectores en el TMpub 1976, hacía imposible la publicación íntegra de esta sección en un clima de censura férrea como era la franquista durante aquella época, por lo que ésta se produciría únicamente tras la caída del régimen.

7.2.2.3.9. “Kaddish III”

Tabla 70. Conjunto textual relativo al TO “Kaddish III”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Kaddish III	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Kaddish III	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Kaddish III	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1976	TMpub 1976	Kaddish III	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí

(Hernández Rodríguez 1992: 77, 85, 86; Ruiz Salguero et al. 2005: 24, 48-52), lo que llevaría a una tasa elevada de interrupciones del embarazo practicadas en el extranjero o de forma clandestina (Cifrián 1986: 48, 49; Martínez Ten & Serrano 1986: 48-51). La despenalización del aborto no llegaría sino hasta una década después de la muerte de Franco, a través de la Ley Orgánica 9/1985, de 5 de julio (BOE 12-VII-1985), por la que se reforma el artículo 417 bis del Código Penal, permitiéndose en casos de violación, en que exista “un grave peligro para [...] la embarazada”, o en los que “se presuma que el feto habrá de nacer con graves taras” (art. 1). Asimismo, bajo el régimen franquista se eliminaría la figura del divorcio existente durante la Segunda República, imponiéndose “la indisolubilidad del matrimonio como principio de ‘orden público’ del ordenamiento jurídico español” (Solsona Pairó & Simó Noguera 2007: 246, 247) a través del artículo 22 del Fuero de los Españoles, que declara el matrimonio “uno e indivisible”. La legalización del divorcio no llegaría sino hasta la introducción de la Ley 30/1981, de 7 de julio (BOE 20-VII-1981), que regula los trámites para la nulidad, la separación y la disolución del matrimonio. A pesar de la intransigencia del régimen hacia el divorcio, los censores mostraban cierta tolerancia hacia la expresión de cuestiones morales como ésta o el aborto, comenta Gómez Castro (2009: 275, 276), en casos en que “no se confiesa profesión de fe católica”.

Después de las dos primeras partes del poema, en las que destaca el componente (auto)biográfico, la siguiente sección constituye una panorámica de la vida de Naomi tomada en su conjunto, a la que Ginsberg enlaza con “the language and imagery of [her][...] final letter”. (Trigilio 2007f: 168). El objetivo que persigue el poeta es tratar de dar sentido al recorrido vital de su madre “and out of existence, by using her prophetic last words to him” (Izant 2009: 147). Al tratarse de una síntesis de los temas tratados a lo largo del poema, aparece repetido algún aspecto escabroso que ya se encontraba en secciones anteriores:

Tabla 71. Fragmentos problemáticos de “Kaddish III”

KADDISH III (TO 1970)	KADDISH III (TMpub 1965)	KADDISH III (TMpub 1970)	KADDISH III (TMpub 1976)
(3) only to have known the weird ideas of Hitler at the door, the wires in her head, the three big sticks	pour avoir seulement su les idées bizarres d'Hitler devant la porte, les fils métalliques dans la tête, les trois grands bâtons	sólo por conocer las excéntricas ideas de Hitler ante la puerta, los hilos metálicos en su cabeza, los tres grandes garrotes,	y haber conocido las locas ideas de Hitler tras la puerta, los cables en su cabeza, los tres grandes palos
(4) rammed down her back, the voices in the ceiling shrieking out her ugly early lays for 30 years,	enfoncés dans son dos, les voix du plafond hurlant ses moches fornications de débutante pendant trois ans,	hundidos en sus espaldas, las voces en el techo rugiendo sus horribles cópulas de principiante durante treinta años,	clavados en su espalda, las voces en el techo gritando en sus feos coitos primeros durante 30 años

Con todo, las referencias puntuales a Hitler (3), y al sexo (4) no serán obstáculo para la inclusión íntegra de esta parte del poema.

7.2.2.3.10. “Kaddish IV”

Tabla 72. Conjunto textual relativo al TO “Kaddish IV”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Kaddish IV	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Kaddish IV (Lamento)	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1974	TMpub 1974B	Kaddish	<i>La generación beat</i>	Barral	Esdras Parra	Sólo el primer tercio	Sí
1976	TMpub 1976	Kaddish IV	<i>Aullido</i>	Producciones Editoriales	Jaime Rosal y Luis Vigil	Completa	Sí

Ginsberg concebirá la cuarta parte de su poema en una estancia en París durante 1958 (Feder 1980: 267), sufriendo el manuscrito inicial pocas modificaciones con respecto al texto publicado (Miles 2000b: 50). En esta sección Ginsberg se dirige directamente a su madre, “recalling her agony and unfolding the agony he experienced in response to his mother’s illness”, y enumerando “horrors and a few moments of tender pleasure” (Lagaron 2005: 67). Aparecerán como parte de esas experiencias

traumáticas muestras de los padecimientos que Naomi soportaría a lo largo de su vida a todos los niveles, “physical, mental, familiar, and political” (Vendler 1995: 13), describiéndose en este sentido “the depredations Naomi suffered at the hands of doctors” (Trigilio 2007f: 168, 169). Por otra parte, el autor trata de establecer una relación explícita entre la experiencia individual de Naomi y el contexto social de la época, con lo que pretende trascender lo particular y vincularlo a lo universal (Izant 2009: 147).

Entre estos elementos, tanto personales como sociales, se encuentran algunos que no encajaban en los patrones ideológicos estrechos marcados por el régimen, y que se recogen en la tabla que aparece a continuación:

Tabla 73. Fragmentos problemáticos de “Kaddish IV”

KADDISH IV (TO 1970)	KADDISH IV (TMpub 1965)	KADDISH IV (TMcen)	KADDISH (TMpub 1974B)	KADDISH IV (TMpub 1976)
(9) with Communist Party and a broken stocking	avec le Parti Communiste et un bas filé	con el Partido Comunista y una media corrida	⁵⁶¹	con el Partido Comunista y una media rota
(12) [farewell]	adieu	adiós	adiós	adiós
(13) [with your old dress and a long black beard around the vagina]	avec ta vieille robe et une longue barbe noire autour du vagin	con tu vestido viejo y una larga barba negra alrededor de la vagina	con el viejo traje y la larga barba negra alrededor de tu vagina	con tu viejo vestido y una larga barba negra alrededor de la vagina
(16) with your fear of Hitler	avec ta crainte d'Hitler	con tu miedo a Hitler	con tu miedo a Hitler	con tu miedo de Hitler
(21) with your chin of trotsky [sic] and the Spanish War	avec ton menton de Trotsky et de Guerre d'Espagne	con tu mentón de Trotsky y de guerra española	con tu mentón de Trotsky y la guerra civil española...	con tu barbilla de Trosky y Guerra Civil española
(23) with your nose of bad lay with your nose of the smell of the pickles of Newark	avec ton nez de mauvaise baiseuse	con tu nariz de besos mal dados con tu nariz oliendo a pepinos de Newark		con tu nariz del malcoito con tu nariz del olor de los pepinillos de Newark con tus ojos
(43) with your eyes of abortion	avec tes yeux d'avortement	con tus ojos de aborto		con tus ojos de aborto
(47) whit [sic] your eyes of divorce	avec tes yeux de divorce	con tus ojos de divorcio		con tus ojos de divorcio

Las referencias problemáticas están vinculadas principalmente a temas de moralidad, en forma de mención a órganos genitales (13) y relaciones sexuales (23), aborto (43) y divorcio (47). Por otra parte, se hace alusión a cuestiones pantanosas en lo que a política se refiere, como el comunismo (9, 21), Hitler (16) y la Guerra Civil (21), si bien este último término aparece suavizado en la traducción de 1970, también probablemente por influencia de la traducción francesa. Todos estos son temas ya tratados en su mayoría en la segunda parte del poema y convenientemente eliminados

⁵⁶¹ El texto original correspondiente a este verso aparece publicado en el libro, lo que lleva a pensar que la omisión de la traducción del mismo pudo haber sido accidental.

por el traductor/editor para evitar males mayores, medida que no nos sorprende en vista del tratamiento que los censores harán de esta sección, expurgada del volumen publicado. Aunque en el manuscrito censurado desaparecen dos versos del texto original (12, 13), la inclusión sin alteraciones del texto traducido hace pensar que esto tuvo que ser, en todo caso, un problema derivado de la transcripción del mismo, y no un acto de autocensura.

7.2.2.3.11. “Kaddish V”

Tabla 74. Conjunto textual relativo al TO “Kaddish V”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	Kaddish V	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (París)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	Kaddish V (fuga)	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Kaddish V (fuga)	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

El poema de Ginsberg concluye con la visión del funeral de Naomi, convirtiendo el autor un acontecimiento privado en “a public visionary experience” (Trigilio 2007f: 169). En la misma, la palabra “Lord”, símbolo de la eternidad, compite con los graznidos de los cuervos que sobrevuelan la tumba de su madre, que representan el destino ineludible de la carne (Breslin 1984: 428), alternándose éstos hasta alcanzar la última línea, en la que ambos aspectos, “language and nonreferentiality” (Trigilio 2007e: 167) se convierten en uno solo, formado por “pure emotive sound” (Ginsberg 1966c: 234; Trigilio 1999: 788; Vendler 1995: 14; Ostriker 1982: 124), lo que apunta al “intimate, paradoxical bond between life and death” (Izant 2009: 147). No se aprecia en esta sección ningún aspecto que pudiera ser objeto de atención de los censores, por lo que pasa indemne su escrutinio.

7.2.2.3.12. “To Lindsay”

Tabla 75. Conjunto textual relativo al TO “To Lindsay”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1963	TMpub 1963	A Lindsay	<i>Antología de la poesía norteamericana</i>	Aguilar	José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	Completa	No
1967	TMpub 1967	A Lindsay	<i>Claraboya</i>		José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal	Completa	No
1970	TMcen	A Lindsay	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	A Lindsay	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

Aparte de “Kaddish”, se incluyen en la *Antología de la “Beat Generation”* otros tres textos de la colección homónima publicada en 1961, el primero de los cuales será una composición dedicada al poeta norteamericano Vachel Lindsay. El poema tiene como génesis una estancia de Ginsberg en París durante la cual, debido al frío intenso de aquel invierno de 1957, “Allen devoted much of his time to reading”, incluyendo entre sus lecturas “the complete works of Vachel Lindsay given to him by Gregory [Corso]” (Miles 2000b: 66). Tomando ese hecho como su punto de partida, el poeta concebiría los versos durante su residencia en el llamado “Beat Hotel”, edificio legendario sito en el número 9 de la parisina rue Git-le-Coeur en el que se hospedarían Ginsberg, Burroughs y Corso (Carlise 2007: 13).

El poema, que no toca otras áreas semánticas escabrosas presentes en los poemas de Ginsberg comentados con anterioridad, trata otro tema conflictivo en forma del suicidio de Lindsay⁵⁶² (Portugés 1978: 50):

Tabla 76. Fragmentos problemáticos de “To Lindsay”

TO LINDSAY (TO 1970)	A LINDSAY (TMpub 1963)	A LINDSAY (TMpub 1967)	A LINDSAY (TMpub 1970)
(7) I see your shadow on the wall	veo tu sombra en la pared	Veo tu sombra en la pared	Veo tu sombra en la pared
(8) you're sitting in your suspender on the bed	estás sentado con tus tirantes sobre la cama	estás sentado con tus tirantes sobre la cama,	estás sentado con tus tirantes sobre la cama
(9) the shadow hand lifts up a pistol to your head	la sombra de la mano levanta una pistola sobre tu cabeza	la sombra de la mano levanta una pistola sobre tu cabeza.	la sombra de la mano levanta una pistola sobre tu cabeza
(10) your shade falls over the floor.	tu sombra cae sobre el piso	Tu sombra cae sobre el piso.	tu sombra cae sobre el suelo.

⁵⁶² En interesante notar la discordancia entre las circunstancias del suicidio del poeta y las narradas por Ginsberg en su texto, ya que en éste Lindsay muere de un disparo en la cabeza, mientras que la causa real de su defunción fue la ingestión de Lysol, un producto desinfectante (Oakes 2004: 208). Chénétier (1975: 47) explica esta confusión de forma tentativa en función de “the short interval separating the suicide[s]” de Lindsay y Vladimir Maiakovski, de apenas año y medio, habiendo este último muerto, efectivamente, a causa de una herida de arma de fuego.

El suicidio pasaba por ser otro tema tabú del franquismo (Cabo 2001: 210), hecho muy relacionado con el integrismo católico del régimen (Vega Sombría 2005: 144, 145), con lo que, según comenta Sinova (2006: 281, 282) con respecto a la prensa periódica, sería:

Uno de los sucesos más perseguidos por la censura[,] [...] [que, por] norma general, debía ser traducido en los periódicos por eufemismos del tipo ‘una rápida enfermedad’ o ‘un incidente imprevisto’, que no daban a los lectores pistas para descubrir lo que había pasado⁵⁶³.

A pesar de esta circunstancia, tal vez por el tratamiento que hace Ginsberg del tema, en el que no se percibe justificación o apología alguna del suicidio⁵⁶⁴, el poema se salvará de la mutilación de los censores, como ya había ocurrido con los precedentes de *Claraboya* y, anteriormente, la *Antología de la poesía norteamericana* de Coronel Urtecho y Cardenal.

7.2.2.3.13. “Message”

Tabla 77. Conjunto textual relativo al TO “Message”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Mensaje	<i>Claraboya</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	No
1970	TMcen	Mensaje	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Mensaje	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

Otro poema extraído de *Kaddish and Other Poems*, “Message”, forma parte también de la producción poética de Ginsberg durante su estancia en París (Miles 2000b: 134). El poema supone “a simple, personal longing for love”, por el cual “The speaker, too long alone in Paris, aches for the time two months hence when he will be home and able to once again look his beloved in the eyes” (Middleton-Kaplan 2007:

⁵⁶³ A modo de ejemplo de esta actuación, este hecho quedaría patente en las crónicas sobre la muerte de Ernest Hemingway, que maquillarían o incluso obviarían los pormenores de su deceso (LaPrade 2005: 55, 56).

⁵⁶⁴ Es interesante notar que, en el caso del cine, la normativa de censura marcaba como límite de la prohibición, no las meras referencias al suicidio, sino la justificación del mismo (Gutiérrez Lanza 2007: 218). Esto se ve refrendado por comentarios vertidos por los lectores ya en las postrimerías del régimen, como el referente al expediente de censura 5514-73, relativo a una traducción de la obra *The Betsy*, y analizada en detalle por Gómez Castro (2009: 282, 283), en el que el lector advierte que “Hay [...] un suicidio, pero tratado[...] con absoluta limpieza, como de pasada, en forma que no constituye inconveniente grave”.

229). En la articulación de este mensaje se dan varios fragmentos textuales que podrían resultar objeto de censura:

Tabla 78. Fragmentos problemáticos de “Message”

MESSAGE (TO 1970)	MENSAJE (TM 1967)	MENSAJE (TM 1970)
(1) SINCE we had changed	Desde que empezamos a cambiar,	DESDE que empezamos a cambiar
(2) rogered spun worked	juerguear, rodar, trabajar,	juerguear rodar trabajar
(13) without anyone to touch on the knee, man	sin nadie que acaricie mi rodilla. Hombre	sin nadie que acaricie mi rodilla, hombre
(14) or woman I don't care what anymore, I	o mujer, nada importa ahora.	o mujer nada me importa ahora,
(15) want love I was born for I want you with me now	Yo quiero amor, nací para ello, quiero que estés conmigo.	quiero amor nací para ello quiero que estés conmigo
(19) Six women dancing together on a red stage naked	Seis mujeres desnudas bailan juntas sobre una plataforma roja.	Seis mujeres desnudas bailan sobre una plataforma roja

La descripción del anhelo de un amor que lleva implícito el deseo homosexual (11-15) (Muckle 1996: 28), una referencia al desnudo femenino (19) y otra al sexo suavizada en la traducción (2) no obstaron para que el poema, que ya apareciera publicado de forma íntegra en *Claraboya* tres años antes, fuera publicado como parte de la antología de Plaza & Janés. Conviene señalar, además, que en esta misma edición desaparecerá el siguiente verso:

Tabla 79. Fragmento no incluido en el TMcen de “Message”

MESSAGE (TO 1970)	MENSAJE (TMpub 1967)	MENSAJE (TMpub 1970)
(17) Delicate steelwork of unfinished skyscrapers	Delicadas estructuras de rascacielos	Delicadas estructuras de rascacielos.
(18) Back end of the dirigible roaring over Lakehurst	sobre Lakehurst.	

Aunque no podemos determinar la causa exacta de la omisión de dicho pasaje, ésta no parece responder en ningún caso a un episodio de autocensura, dada la ausencia de material conflictivo.

7.2.2.3.14. “The End”

Tabla 80. Conjunto textual relativo al TO “The End”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1965	TMpub 1965	The End	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris)	Jean-Jacques Lebel	Completa	No
1970	TMcen	El fin	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

Cierra el apartado dedicado a Ginsberg una última pieza de *Kaddish and Other Poems*, titulada de forma apropiada, “The End”, compuesta bajo los efectos de la ayahuasca, y en la que se hará notar la influencia de su madre (Trigilio 2007f: 169,

170). El poema es uno de los mencionados en el informe de censura, pudiéndose determinar como pasajes causantes de la atención censoria los siguientes:

Tabla 81. Fragmentos problemáticos de “The End”

THE END (TO 1970)	THE END (TMPub 1965)	EL FIN (TMpub 1970)
(5) I fall on myself in winter snow, I roll in a great wheel through rain, I watch fuckers in convulsion,	Je tombe sur moi-même dans la neige d'hiver, je roule dans une immense roue sous la pluie, j'observe la convulsion des baiseurs,	Cargo sobre mí mismo en la nieve invernal, ruedo en una inmensa rueda bajo la lluvia, observo besarse en convulsión,
(7) I delight in a woman's belly, youth stretching his breasts and thighs to sex, the cock sprung inward	Un ventre de femme fait mes délices, jeunesse tendant les seins et les cuisses au sexe, la queue saute en dedans	Un vientre de mujer hace mis delicias, juventud tendiendo senos y muslos al sexo, el mío salta dentro
(8) gassing its seed on the lips of Yin, the beasts dance in Siam, they sing opera in Moscow,	gazant sa graine sur les lèvres de Yin, dans des monstres du Siam, à Moscou ils chantent un Opéra,	ocultando su simiente sobre los labios de Yin, las bestias danzan en Siam, ellos cantan ópera en Moscú,

El lenguaje indecoroso y las alusiones evidentes a las relaciones sexuales (5, 7, 8), aun estando claramente atenuados en la traducción, no verán el visto bueno de los censores, que terminarán por vetar el poema. Por otra parte, es conveniente señalar que se observa también en este texto el influjo claro de la versión francesa en las elecciones léxicas de Barnatán.

7.2.2.4. Jack Kerouac

Aunque la contribución del siguiente autor a la *Antología* es prácticamente testimonial, puesto que apenas se le dedican seis páginas entre textos originales y traducidos, éste dato no sirve ni mucho menos para dar cuenta de su peso específico dentro del movimiento *beat*; no en vano, Jack Kerouac recibiría la mención oficiosa de “King of the Beats” (Gair 2008: 52). Aunque llegaría a erigirse en el adalid de la generación, Kerouac es principalmente conocido por su carrera como novelista, a pesar de haber cultivado también el ensayo y la poesía, además de su pasión por el *jazz* (Johnson 2007: 174). Su obra poética constituye, en comparación con los comentarios críticos generados a partir de sus obras narrativas, una nota a pie de página⁵⁶⁵. La producción literaria de Kerouac, autor de origen franco-canadiense afincado en Lowell, Massachusetts, tiene como base principal su crianza en el catolicismo y las experiencias que compartiría con sus demás compañeros de viaje *beat* tras conocer a Burroughs y Ginsberg en Nueva York durante su etapa de estudiante en la Universidad de Columbia y

⁵⁶⁵ En este sentido, Jones (1992: 2) considera que “Kerouac's reputation as a novelist may prevent him from being considered an important poet”.

viajar hasta San Francisco, estando presente durante el recital poético de la Six Gallery⁵⁶⁶ (ibíd.: 175, 177).

Después de una gestación larga y complicada, *On The Road*, la segunda novela publicada de Kerouac, vería la luz el 5 de septiembre de 1957, alcanzando cierta cota de éxito al permanecer en la lista de *best-sellers* durante cinco semanas a finales de ese año (Charters 1973: 285). *On the Road* se convertiría en un texto fundamental tanto por su función definitoria de la *beat generation*, como por colocar al movimiento “on the map of both mainstream and countercultural America” (Sterritt 2000: 163; Wallenstein 1991: 610). No obstante, como sería una constante en lo que se refiere a su obra, así como a la de los *beat* en general, las críticas que recibiría la novela serían tremendamente polarizadas (Cunnell 2010: 70-72).

El manuscrito original de *On the Road* era un exponente claro de la técnica de escritura espontánea que Kerouac había ido desarrollando con el paso de los años. Con todo, a pesar de su negativa inicial a revisar sus textos por principios (Weinreich 2005: 175; Johnson 2007: 177), Kerouac se vería obligado a realizar todo tipo de concesiones en este sentido a fin de publicar su novela, puesto que, como expresaba en 1952 Ginsberg (en Raskin 2004: 144), ésta era “so personal, [...] so full of sex language, so full of our local mythological references” que no sabía “if it would make sense to any publisher”. Así, muchos pasajes de la obra, especialmente los más escabrosos que hacían alusión a cuestiones relacionadas con la (homo)sexualidad, serían expurgados en manuscritos posteriores (Cunnell 2010: 44; Noain 2007: 36).

El éxito repentino del libro de Kerouac⁵⁶⁷ (Tamony 1969: 274) lo catapultaría al estrellato, lo que facilitaría el lanzamiento de muchas de las obras que había escrito hasta ese momento y que no se habían hecho un hueco en el mercado editorial (Swartz 1999: 16). *Mexico City Blues* es, precisamente, una de éstas, puesto que, aunque el manuscrito no vería la luz hasta 1959, el poemario es fruto de una estancia de dos meses en Ciudad de México durante el verano de 1955 (Belgrad 2004:

⁵⁶⁶ Por aquel entonces, según Gary Snyder (en Charters 1973: 232), los demás poetas involucrados en la velada “didn’t consider him a poet so he wasn’t asked to be part of the program”, aunque Jones (1992: 26) puntualiza que Kerouac dejó pasar la oportunidad “to be part of the historic Six Gallery affair” también debido a que él “had always been reluctant to perform”.

⁵⁶⁷ Algunos autores evitan calificar de esta manera la recepción de la obra de Kerouac. Así, Campbell (2001: 205), defiende que, “in spite of the celebrity of its autor, *On the Road* was not a comercial success. It climbed no higher than number ten on the bestseller list, and dropped off the chart altogether after only a few weeks”.

28). México pasa por ser un lugar de referencia para entender el movimiento *beat*, constituyendo uno de los centros de peregrinación más importantes para estos autores (Johnson 2005: 232). A pesar de su proximidad geográfica, el país norteamericano ofrecía una visión opuesta a la del capitalismo estadounidense, “as a place where bureaucratic centralization was still imperfect and vulnerable to resistance” (Belgrad 2004: 32, 29), lo que resultaba atrayente para estos autores, que encontraban allí un “lugar[...] para concretar una rebelión o, como mínimo, para esconderse de los carceleros del sentido y del orden” (Aguado 2007: 6).

Aquella sería una de las ocho estancias que llevaría a cabo Kerouac en México a lo largo de los años (Jones 1992: 54). La ciudad no sólo resultaba de por sí una influencia literaria fundamental (Belgrad 2004: 27, 28) que quedaría reflejada en su composición⁵⁶⁸ (Rycroft 1996: 426), sino que además proporcionaba un lugar en el que el autor podía disponer del aislamiento y la tranquilidad necesarios para escribir, motivo principal de su estancia en México (Jones 1992: 52, 235; McNally 1979: 194). La composición de *Mexico City Blues* tendría lugar en la azotea del 212 de la calle Orizaba, número en el que se alojaba Bill Garver y anterior lugar de residencia de Burroughs (Jones 1992: 56). Kerouac bajaba cada día al apartamento de Garver y, provisto únicamente de un cuadernillo y algo de marihuana, tomaba apuntes de las verborreas de éste inducidas por el opio (Charters 1973: 319; McNally 1979: 195; Johnson 2005: 236).

Las notas que reuniría a lo largo de tres semanas siguiendo ese ritual constituirían la base de *Mexico City Blues* (Charters 1973: 219-221; Jones 1992: 57). Los 242 coros que forman el ciclo de poemas⁵⁶⁹ no son, sin embargo, una transcripción directa de las conversaciones de Garver. Kerouac establece más bien una serie de asociaciones entre éstas, sus recuerdos y los sonidos que éste escuchaba y lo que veía (Charters 1973: 220, 221), esto es, “the poet's sensibility at the moment of writing” (Creely 1995: xi), lo que quedaría plasmado en forma de “spontaneous poems, meditations, [and] mind-transcriptions” (McNally 1979: 195). La composición del libro

⁵⁶⁸ A pesar de esta influencia innegable del país vecino, Sheldon (2004: 7) esgrime que “Kerouac’s poetry collection displays a real absence of Mexico despite his extended stays; his French-Canadian heritage and ‘hybrid status’ [...] keeps him a ‘foreigner’ in the United States. Feeling even more the outsider in Mexico, he attempts to write to home, to his sense of a home in the United States”.

⁵⁶⁹ Otros autores, como Jones (1992: 2, 172, 173; 2007: 207) consideran que el libro consta de un único poema dividido en coros, algunos de ellos agrupados en cantos.

se vería además condicionada por varias circunstancias. La primera de éstas se refiere a la forma de los poemas, puesto que Kerouac circunscribiría cada coro al tamaño de una hoja de su libreta, variando únicamente el número de líneas, que oscila entre siete y treinta y una, y la disposición de las mismas en el papel (Johnson 2007: 177; McNally 1979: 195; Jones 1992: 169). Además, se ven reflejadas las inquietudes espirituales del escritor quebequés y su interés por el budismo, cuyo vocabulario tiñe muchos de los textos del volumen (McNally 1979: 196; Jones 1992: 10).

Por otra parte, destaca sobremanera la influencia del *jazz*, especialmente del *bebop*, que tendrá un papel fundamental en la escritura de los autores *beat*⁵⁷⁰. En el caso de Kerouac, este influjo queda plasmado tanto por el carácter improvisatorio de los coros como por la espontaneidad aparente de los mismos⁵⁷¹, sólo posible a través de una técnica muy depurada (Gair 2008: 16, 17). Ambos aspectos, espontaneidad e improvisación confluirán en la figura de Charlie Parker, saxofonista fenecido en marzo de ese mismo año a quien Kerouac tomará como modelo para su escritura (Quinn 2004b: 151) y cuyo poemario constituye “clearly an elegy for [him]” (Jones 2007: 210). Así, el poeta, trascendiendo medios, se imagina, como aparece en la contraportada de su volumen, de la siguiente guisa: “I want to be considered a jazz poet blowing a long blues in an afternoon jam session on Sunday. I take 242 chorus; my ideas vary and sometimes roll from chorus to chorus or from halfway through a chorus to halfway into the next”⁵⁷². Esta afinidad se verá reflejada en la musicalidad de los poemas⁵⁷³, llegando

⁵⁷⁰ Explica Wallenstein (1991: 604) a este respecto que “By the fifties, bebop had entered the sensibility of many poets; its jargon was a potent force, a magical language”. Así, Sterrit (2000: 166) pone de relieve el hecho de que “Bebop is among the most fertile breeding grounds of improvisation”. Entre las características principales legadas por este estilo estarán “El tempo rápido, los ritmos innovadores y la improvisación que hicieron el *jazz* ‘caliente’[,] [...] lo que atrajo la mirada de los beats hacia una cultura minoritaria en su rechazo por una sociedad burguesa” (Jové 2000: 203). El influjo del *jazz* se notará también en los autores *beat* en lo que tiene que ver con “Their receptiveness to drug experimentation” (Hemmer 2005: 86).

⁵⁷¹ Jové (2000: 199) señala sobre su influencia específica en el poemario de Kerouac que éste “reproduce el ritmo bop, y el fraseo *jazzístico* que sigue tocando más allá ‘con un ensordecedor torrente de sangre animal’”. Asimismo, Charters (1973: 220) destaca que “His own method of spontaneous composition was meant to do the same thing with words that he heard bop musicians doing with their instruments”.

⁵⁷² El trasplante de “an idea (or riff)” se debería, apunta Creely (1995: xi), a la limitación de espacio determinada por el tamaño del cuaderno de Kerouac, por lo que si ésta “was not exhausted in that space, he would pick it up in the next poem”.

⁵⁷³ Tanto es así que Wallenstein (1980: 129) afirma que Kerouac “was a fine jazz poet—much better with the music than on the page”. Se aprecia también una fuerte influencia de la música en la obra de Kerouac en tanto que llegaría a recitar sus obras con acompañamiento de bandas de *jazz*, grabando dos discos de este corte a finales de los cincuenta (Wallenstein 1991: 611; Waldman (ed.) 2007: 16). Éste no es un hecho aislado, puesto que, como observa Harrison (2000: 31), “The poetry and music of the 1950s seemed [...] closely related”. Aunque, dentro de dicha tendencia, es cierto que otros autores *beat* como Ferlinghetti, llevarían a cabo fusiones de este corte, el poeta *beat* David Meltzer (en Nielsen 1997: 178)

Kerouac a construir poemas formados por “pure sound” (Charters 1973: 221), “with the result that meanings often dissolve into music”⁵⁷⁴ (Jones 1992: 69). Aunque el poemario está organizado a través de la secuencia musical (Jones 2007: 208), éste contará también con un componente temático importante:

The poem itself has four, perhaps five, themes: Kerouac’s life; the culture, geography, and language of Mexico; the analogy between poetry and jazz; the doctrines and terminology of Buddhism; and possibly the spontaneous method of composing the poem itself. (Johnson 2007: 209)

Precisamente, de todos los elementos que dominan el método de composición de Kerouac, el de mayor calado es, sin lugar a dudas, el de la espontaneidad, que, para el autor *beat*, “was the key to honest and authentic literary creation” (Sterritt 2000: 163). Dicha técnica, a la que denomina *sketching*, ya empleada sistemáticamente en sus novelas, estaría muy ligada al consumo de drogas, del cual partirá “Much of the word play, disjunction of themes, and lack of transitions [...] characteristic of stoned conversations[,] [...] [which are] also hallmarks of spontaneity” (Jones 1992: 153, 10). La espontaneidad de la poesía de Kerouac también vendría ligada al empleo del verso libre, que permite un margen de maniobra mucho más amplio que aquel del que se dispone en la poesía métrica (Wallenstein 1991: 595), y a la arbitrariedad en los límites difusos entre cada coro a consecuencia de las restricciones de espacio autoimpuestas por el autor. No obstante, la aspiración a una escritura espontánea no dejaba de ser un ideal, puesto que, como señala Sterritt (2000: 167) con respecto a las obras *beat*, “its composition was not always as extemporaneous as it appeared”⁵⁷⁵.

defiende que “Kerouac was the most successful, grasping the jazz ‘spirit’ both on record and in his writing”.

⁵⁷⁴ En este sentido, Creeley (1995: xi) destaca también la primacía del sonido en la mayoría de los coros, en los que “seemingly anything that fits the general drift of the rhythm, music, and tone can be added, no matter how incongruous it may seem”. Como consecuencia directa de este énfasis en el sonido, derivado en parte del uso de drogas durante la creación de muchos de estos coros (Berrigan 2005: 73), el trasvase de los poemas de Kerouac presentará no pocas dificultades, siendo en algunos casos prácticamente imposible (Hernández 1996-1997: 41). En vista de estos factores, no es de extrañar, por tanto, la proliferación de notas de Barnatán que pueblan las páginas dedicadas a la traducción de estos poemas.

⁵⁷⁵ El mismo autor (Sterritt 2000: 168) delinea tres aspectos en los que la supuesta improvisación de Kerouac presenta fisuras: “i. His stream-of-consciousness prose was inspired by what novelist Henry Miller called ‘the idiomatic lingo of his time.’ [...] This description makes Kerouac sound almost like a journalist or anthropologist, not originating but rather chronicling the sociolinguistic tenor of the scene in which he lived and travelled. ii. [...] [His method] involves holding an image in consciousness [...] for as long as the writer needs to capture it in words. iii. Memory played an overarching role in Kerouac’s methodology by providing source material that he returned to again and again. [...] [T]his habit of revisiting certain personalities, events, ideas, and attitudes that preoccupied him throughout his career

La recepción crítica del poemario de Kerouac fue demoledora, pero el mayor ataque que recibirían tanto autor como obra vendría de un lugar inesperado: una crítica publicada el 29 de noviembre de 1959 en el *New York Times* firmada por Kenneth Rexroth (Gair 2008: 61), poeta de renombre y uno de los mayores valedores de los autores *beat* durante sus primeros años (Pastor 1991: 212; Dittman 2004: 95). En ella Rexroth (1959) arremetería contra Kerouac, explicando que “The naive effrontery of this book is more pitiful than ridiculous”, y concluyendo su reseña con un comentario absolutamente cáustico:

It's all there, the terrifyingly skillful use of verse, the broad knowledge of life, the profound judgments, the almost unbearable sense of reality. I've always wondered what ever happened to those wax work figures in the old rubber-neck dives in Chinatown. Now we know; one of them at least writes books.

Este ataque furibundo contra obra y autor⁵⁷⁶, al parecer motivado por la manera en que el álgter ego de Rexroth, Rheinhold Cacoethes, aparecía caracterizado en la novela de Kerouac *The Dharma Bums*, truncaría las expectativas del autor de que su poemario “would establish him as a serious poet” (Charters 1973: 307). Así, Jones (1992: 15) estima que, a pesar de que el libro hubiera pasado totalmente desapercibido para la prensa popular de no ser por esa crítica, la aparición de esta misma “consigned one of Kerouac's richest works to temporary obscurity”, convirtiendo a *Mexico City Blues* en “the most thoroughly and undeservedly ignored of Kerouac's major works” (Jones 1992: 10). Ginsberg (en Le Pellec 1987: II), quien comparte esta valoración, va mucho más lejos al afirmar que “Rexroth [...] cometió un error de apreciación que contribuiría a retrasar en diez años el desarrollo de la cultura norteamericana”.

A pesar de la demora en la valoración de la obra de Kerouac y de los numerosos ataques a la misma, el autor es hoy en día más popular que nunca⁵⁷⁷, si bien *Mexico City Blues* no ha logrado alcanzar el reconocimiento pleno de la crítica, aun cuando diferentes voces, principalmente procedentes del seno del grupo de los *beats*, han reivindicando la trascendencia tanto de la colección como del resto de la obra

may itself constitute a sort of revision”. Sobre este último punto incide Weinreich (2005: 175), quien declara que al utilizar Kerouac “roughly [...] the same material” en novelas subsiguientes, “he was in fact revising with each new novel”.

⁵⁷⁶ Tan desproporcionada fue la reacción de Rexroth en ese artículo que Jones (1992: 15) lo considera “a model of unethical behavior in print”.

⁵⁷⁷ Noain (2007: 36) concreta que *On the Road* vendía, en el momento de escribir su artículo, del orden de 100.000 copias anuales “sólo en EEUU y Canadá”.

poética del escritor⁵⁷⁸. Así, Ginsberg (1992b: 377) califica a Kerouac como “perhaps the major seminal poet of the latter half of U.S. twentieth century” y a su libro como “un gran clásico” (Ginsberg en Le Pellec 1987: II), aunque lamenta que su obra no apareciese “in ‘establishment’ anthologies” (Ginsberg 1992b: 378). Esta falta de reconocimiento vendría dada por el peso específico de su obra narrativa, que haría que su creación poética quedase a la sombra de ésta aun cuando “the distinction between the two forms was [...] artificial[,] [...] [for] they are inseparable” (Robert Creeley en Ginsberg 1992b: 376).

La representación de Kerouac en la antología de Plaza & Janés serán cuatro coros de *Mexico City Blues*, los numerados 113, 127, 143 y 179, todos ellos publicados con anterioridad, bien sea en las versiones de Julio E. Miranda para *Claraboya* o en las del propio Barnatán incluidas en *La Estafeta Literaria*.

7.2.2.4.1. “Mexico City Blues 113th Chorus”

Tabla 82. Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 113th Chorus”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Coro 113	<i>Claraboya</i>		Julio E. Miranda	Completa	No
1969	TMpub 1969A	Coro 113	<i>La Estafeta Literaria</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	No
1970	TMcen	Blues de la Ciudad de México Coro 113	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Blues de la Ciudad de México Coro 113	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

El primero de los cantos de *Mexico City Blues* antologados por Barnatán será uno de muchos que muestren una clara influencia de las creencias budistas de Kerouac, empleadas en su búsqueda de “elusive Buddhist calm and detachment”, exhibiendo además la estructura típica de estos poemas, “broken into short lines—some just one syllable—that visually reinforce the beat” (Middleton-Kaplan 2007: 228). La noción principal en la que se basa el poema es “the hollowness of life and the

⁵⁷⁸ Para los *beats*, explica Weinreich (2005: 176), “Jack Kerouac was known as a poet supreme, who worked in several poetry traditions including sonnets and odes, and blues (which he based on blues and jazz idioms)”. En cuanto al conjunto de la obra de Kerouac, Johnson (2007: 174) destaca que ésta “had wide influence on Beat movement contemporaries [...], and on succeeding artists, such as Bob Dylan, Ken Kesey, Ed Sanders, Hunter S. Thompson, and Jerry Garcia of the Grateful Dead, as well as giving rise to literary modes such as New Journalism and forms of historiographic metafiction”.

meaninglessness of philosophical platitudes” (Rao 1998: 198), puesto que se da en ésta una coincidencia exacta entre “[...] your goal / [...] your starting place” (17, 18). Aparece en el poema un verso que podría haber supuesto un escollo para su publicación:

Tabla 83. Fragmentos problemáticos de “113th Chorus”

113TH CHORUS (TO 1970)	CORO 113 (TMpub 1967)	CORO 113 (TMpub 1969A)	CORO 113 (TMpub 1970)
(1) Got up and dressed up	Me levanté y me vestí	Me levanté y me vestí	Me levanté y me vestí
(2) and went out & got laid	y salí a la calle y me tendí	y salí fuera y me extendí	y salí fuera y me extendí

Se advierte, no obstante, que la referencia al sexo (2), explicitada en el término “got laid” se suaviza en el texto traducido en las tres traducciones (“me tendí” / “me extendí), como ya pasaría con la traducción de “never get laid” del poema “America” de Ginsberg (31), vertido en el TMcen como “nunca me arrastran”. No parece ser esta traducción fruto del desconocimiento de la lengua original, puesto que en la tercera parte de “Kaddish” el traductor vierte el sustantivo “lays” (4) como “cópulas”, sino más bien un intento deliberado por evitar la intervención de los censores. Moderado el elemento más problemático del coro, los censores no tendrán reparos en permitir su publicación.

7.2.2.4.2. “Mexico City Blues 146th Chorus”

Tabla 84. Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 146th Chorus”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1969	TMpub 1969A	Coro 146	<i>La Estafeta Literaria</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	No
1970	TMcen	Blues de la Ciudad de México Coro 146	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Blues de la Ciudad de México Coro 146	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

El siguiente poema, “146th Chorus”, representa una de las copiosas referencias autobiográficas diseminadas por el volumen de Kerouac (Jones 1992: 173), las cuales se corresponden a lo largo del mismo con tres temas fundamentales: “work, the literary life, and death” (ibíd.: 38). En este caso, el autor hace alusión al trabajo que realizó alrededor del otoño 1952 en las vías del ferrocarril, cuya presencia “cuts into the speech planes of the local switchmen” (Hrebieniak 2006: 162; Jones 1992: 38). Por el poema de Keroauc desfilan diferentes imágenes pertenecientes a aquella etapa de la vida

del autor, las cuales no presentarán ningún escollo para su publicación. Con todo, podemos destacar la ausencia de una línea en ambas traducciones:

Tabla 85. Fragmento de “146th Chorus” omitido en TMpub 1969a y TMpub 1970

146TH CHORUS (TO 1970)	CORO 146 (TMpub 1969A)	CORO 146 (TMpub 1970)
(13) The blazing chickaball	El resplandeciente «chickball»	El resplandeciente chickball
(14) Whap-by		
(15) Extry special Super	Extra Especial Super [sic]	Extra especial Super

Al revisar la traducción del poema, podemos observar numerosas dificultades en su trasvase debidas a que estas imágenes aparecen descontextualizadas, por lo que llegamos a la conclusión de que estos problemas son la razón de que no aparezca traducido ese fragmento, y no una posible intervención para evitar la supresión del poema.

7.2.2.4.3. “Mexico City Blues 127th Chorus”

Tabla 86. Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 127th Chorus”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Coro 127	<i>Claraboya</i>		Julio E. Miranda	Completa	No
1969	TMpub 1969A	Coro 127	<i>La Estafeta Literaria</i>		Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	No
1970	TMcen	Blues de la Ciudad de México Coro 127	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Blues de la Ciudad de México Coro 127	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

El “127th Chorus” auna dos componentes ya considerados en los poemas anteriores: el autobiográfico y el religioso, que tomará la forma del budismo. En estos versos el poeta plasma detalles relacionados con una vida anterior ocurrida "millions / of incalculable / be-aeons ago" (18-20) (Jones 1992: 119) que ofrecen muchos paralelos con sus recuerdos de niñez, evocando esta preexistencia “the sense of a golden age” (ibíd.: 66) en la que se tiene acceso al “forgotten knowledge” (ibíd.: 177). La temática y el lenguaje, inofensivos, contribuirán a que el poema salga ileso tras su paso por censura. El único cambio que se ha notado, en todo caso, es la desaparición de dos líneas en el TO publicado en la antología:

Tabla 87. Fragmentos de “113th Chorus” omitidos en TO 1970

127TH CHORUS (TO 1970)	CORO 127 (TMpub 1967)	CORO 127 (TMpub 1969A)	CORO 127 (TMpub 1970)
(6) [with little feet	con pequeños pies	con mis pequeños pies	con mis pequeños pies
(7) I beetled and I wheedled]	Salté y jugué	salté y jugué	Salté y jugué

Dado lo inocuo de estos versos, que tampoco aparecen en las galeradas, y el hecho de que la traducción aparezca intacta, todo parece apuntar a un problema de transcripción como causa principal de su omisión.

7.2.2.4.4. “Mexico City Blues 179th Chorus”

Tabla 88. Conjunto textual relativo al TO “Mexico City Blues 179th Chorus”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1967	TMpub 1967	Coro 179	<i>Claraboya</i>		Julio E. Miranda	Completa	No
1970	TMcen	Blues de la ciudad de México Coro 179	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Blues de la ciudad de México Coro 179	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

Siguiendo la estela del poema anterior, el “179th Chorus” constituirá una nueva reseña autobiográfica del autor de Lowell, salpicada de elementos extraídos de su estudio del budismo, que llevaba aprendiendo desde 1953 (Prothero 1991: 217) y cuya influencia se dejaría notar en las referencias abundantes al mismo con que llenaría su producción literaria a partir de mediados de los cincuenta (ibíd.: 218). En el poema el autor se autodescribe como “the most beautiful / Boy of my generation” (3-4), con lo que predice la fama que tendrá en el futuro, buscando al mismo tiempo la redención ante los peligros de ésta y de la muerte a través de la espiritualidad (Jones 1992: 49), expresada en la reinterpretación de “his early life in Buddhist terms” (ibíd.: 173). El poema no presenta temas, imágenes o lenguaje que pudieran ser objeto de escrutinio por cuanto lesivos para los ideales del régimen, por lo que se aprobará sin mayores problemas.

7.2.2.5. Philip Lamantia

El último autor que Barnatán recopila en su antología es Philip Lamantia. El poeta sanfranciscano, nacido en el seno de una familia católica de inmigrantes italianos, tuvo una exposición precoz a las obras del surrealismo. Siendo tan solo un adolescente se iniciaría en ese movimiento al ser descubierto y apadrinado por su fundador, el escritor francés André Breton, exiliado por aquel entonces en Estados Unidos (Carey 2005: 196; Rothenberg 1974: 111). Lamantia representa un punto discordante dentro del grupo de los escritores *beat*. Tanto desde un punto de vista estilístico como temático no se puede encuadrar dentro de las líneas fundamentales que siguen esos autores⁵⁷⁹. Su actividad literaria se relaciona fundamentalmente con lo que se da en llamar *San Francisco Renaissance* y, por otro lado, con el surrealismo, situándose Lamantia como una figura aislada en lo que a representación norteamericana de la corriente se refiere (Frattali 2005: 5). En cuanto a aspectos temáticos, su obra pasará por diferentes estadios creativos relacionados con la evolución que experimentará el autor en lo que se refiere a sus creencias espirituales, transitando por un surrealismo encuadrado en la poesía erótica, un período dominado por el hermetismo y el gnosticismo y una última fase en que regresa a sus raíces católicas (Lamantia en Meltzer (ed.) 2001: 138, 139; Frattali 2005: 3; Raskin 2007: 187; Carey 2005: 197).

Uno de los aspectos que destacan con respecto a la figura de Lamantia es que el protagonismo que se le adscribe en la historiografía de la generación *beat* no se corresponde con el interés que ha recibido por parte de la crítica literaria. El volumen de publicaciones relacionadas con el autor italo-americano es, cuando menos, escaso⁵⁸⁰. Apenas se pueden encontrar una monografía⁵⁸¹ y un puñado de artículos dedicados a su

⁵⁷⁹ Al respecto de su dudosa adscripción a la *beat generation*, de acuerdo con Rosemont (2003: 136), ésta viene derivada fundamentalmente de “factors over which he had no control: the inclusion of his work in various Beat magazines and anthologies, and his appearance as a character in Kerouac’s novelized chronicles of the time”. Por lo demás, Lamantia se mueve dentro de un eclecticismo cuasi absoluto, por lo que Frattali (2005: 137) explica que su “position in American poetry remains peculiar. As an Italian writer working in largely French models, writing in English, and living on the edge of North America, he is irremediably other, foreign, and unclassifiable”.

⁵⁸⁰ Rosemont (2003: 125) explica en este sentido que “Critical literature on Lamantia is far from copious, and 90 percent of what little there is has concentrated on what he himself regards as a relatively minor episode in his life: his much-debated relation to the Beat movement”.

⁵⁸¹ La obra en cuestión es *Hypodermic Light*, de Steven Frattali (2005). El propio autor (ibíd.: 1) afirma que la poesía de Lamantia “has received almost no sustained critical attention, and this despite the author’s having played a significant role in both the Beat and the San Francisco Renaissance movements[;][...] there is still little discussion of his work, and he is sometimes omitted from histories of these various movements and from their anthologies”.

producción poética⁵⁸², siendo virtualmente inexistente la atención crítica que se da a los dos poemas publicados en la *Antología de la “Beat Generation”*, lo que supone un contraste marcado con la profusión de material generado sobre otros textos como “Howl”⁵⁸³.

Asimismo, a pesar de alcanzar la popularidad mucho antes que los demás escritores relacionados con la *beat generation*, su nombre aparece como una nota al margen dentro de la misma, siendo “the least known of the major poets of the Beat Generation” (Raskin 2007: 186). Este hecho se refleja también en la cultura de llegada, en la que la única presencia del autor durante el período meta, aparte de los dos poemas seleccionados por Barnatán, son tres traducciones de otras tantas composiciones publicadas en sendas antologías: *Antología de la lírica norteamericana* (1963) y *Poesía Beat* (1977). Si nos extendemos en el tiempo, no encontramos ningún poemario traducido de Lamantia hasta la fecha, lo que contrasta de forma clara con el interés editorial por la obra de otros autores *beat*.

En el volumen de Plaza & Janés se incluyen dos de sus poemas, “The Islands of Africa” y “The Diabolic Condition”, ambos antologados en el número 20 de la Pocket Poets Series bajo el título *Selected Poems 1943-1966*, publicado en 1967.

7.2.2.5.1. “The Islands of Africa”

Tabla 89. Conjunto textual relativo al TO “The Islands of Africa”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1970	TMcen	Las islas de África	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	Las islas de África	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

El primero de los dos poemas extraídos del volumen *Selected Poems* de Lamantia es “The Islands of Africa”, texto que se corresponde con la etapa temprana de la actividad literaria del poeta italo-americano. La primera aparición impresa del mismo

⁵⁸² En este sentido, Norton (2000: 227) apenas encuentra dos artículos propios sobre el autor y otros cinco en que se hace alusión a Lamantia, sin que sean el autor o su obra el objeto principal de análisis.

⁵⁸³ Esta circunstancia no extraña en vista de lo que podemos denominar *ginsbergcentrismo* en la poesía *beat*. La obra de otros autores como Corso, destaca Kirby (2002: 1) “has been insufficiently studied”, mientras que, como ya hemos observado en el caso de Ferlinghetti, la atención crítica en su caso ha sido también mínima. Por otra parte, aunque la vertiente narrativa de Kerouac ha sido objeto de numerosos estudios, la presencia de comentarios críticos sobre su producción poética es meramente testimonial.

está vinculada a su inclusión en las páginas de *VVV*, revista neoyorquina dedicada al surrealismo creada por André Breton de la que se publicarían cuatro números entre junio de 1942 y febrero de 1944 (Durozoi 2007: 671; Rosemont 2003: 129; Browder 1967: 190). La intervención de Breton resultaría providencial para Lamantia, al que patrocinaría cuando éste apenas contaba con quince años, publicando en 1943 tres de los poemas del autor novel como parte de la citada revista (Carey 2005: 196; Lamantia en Meltzer 2001: 135), el primero de los cuales sería “The Islands of Africa” (Rosemont 2003: 142).

Los versos de Lamantia, dedicados al poeta francés Arthur Rimbaud, hacen referencia, como ya se desprende del título de la composición, a África, lo que es una constante en su obra junto con las alusiones a las raíces africanas que dejaron su huella en la cultura estadounidense, circunstancia que advierte Rosemont (ibídem):

I know of no other nonblack poet in the United States whose work reflects a deeper or longer-lasting kinship with Africa and the African diaspora. America's black counterculture, especially the bop scene that he frequented so intimately for years, has affected him profoundly.

El poema no presenta ninguna marca textual, y tampoco aparecen menciones al mismo en el expediente de la *Antología*. El análisis del texto permite aislar como único fragmento problemático el constituido por los dos últimos versos:

Tabla 90. Fragmentos problemáticos de “The Islands of Africa”

THE ISLANDS OF AFRICA (TO 1970)	LAS ISLAS DE ÁFRICA (TMpub 1970)
(25) and the whores of all the fathers	y las prostitutas de todos los padres
(26) bleed for my delight	sangran para mi deleite

A pesar de incluirse esta referencia a un asunto vinculado con la moral sexual condenado por la ideología del régimen (25, 26), el poema saldría indemne. Esto podría explicarse en parte por la complejidad textual típica de Lamantia⁵⁸⁴, lo que hace harto difícil establecer referentes en el poema, y la falta de adscripción del texto a un período, lugar y personajes concretos.

⁵⁸⁴ Frattali (2005: 137, 138) explica que la obra de Lamantia posee “a complex and exotic style, pushes language to a limit, or to various limits, and seems at time chaotic and impenetrable”.

7.2.2.5.2. “The Diabolic Condition”

Tabla 91. Conjunto textual relativo al TO “The Diabolic Condition”

Año Pub. TM	Ref. texto	Título TM	TM publicado en	Editorial	Autor(es) meta	Integridad TO	Texto Bilingüe
1970	TMcen	La condición diabólica	Manuscrito censurado	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí
1970	TMpub 1970	La condición diabólica	<i>Antología de la “Beat Generation”</i>	Plaza & Janés	Marcos-Ricardo Barnatán	Completa	Sí

Cierra la *Antología* otro poema de juventud de Lamantia que se publicaría en colecciones posteriores, como su antología de 1967 *Selected Poems 1943-1966*. En este texto se aprecia el abismo que media entre el estilo del poeta de San Francisco y el de sus compañeros *beat*, y que resume Nancy Joyce Peters (en Rosemont 2003: 136), copropietaria de City Lights Books: “While much of Beat writing was spontaneous reportage and meditation on daily life, Lamantia concentrated on hermetic, symbolic, and magical themes”. El mensaje que aparece en el poema viene caracterizado por el empleo de estos temas, que se presentan como legado de la formación del autor en el surrealismo⁵⁸⁵ (Lamantia en Meltzer 2001: 137). Por otra parte, estará presente cierto grado de violencia latente, quedando plasmada en los versos del poeta a través en una serie de imágenes de un masoquismo implícito, así como por medio de la aparición de la sangre, símbolo recurrente en la obra del poeta que “emblematises Lamantia’s subject’s desire to destruct the self in several ways” (Norton 2000: 151, 152).

A pesar de lo señalado, ni la temática ni el lenguaje empleados parecen haber revestido mayores problemas para los censores, puesto que no se advierte intervención o atención especial por parte de éstos sobre el texto del poema. Por otra parte, no se ha podido encontrar ningún elemento léxico que pudiera haber obstaculizado su autorización.

⁵⁸⁵ Mahon (2006: 224) señala con respecto a la influencia del ocultismo y el hermetismo en la obra de los surrealistas que éstos eran elementos “central to their creative vision”, en tanto que se podían emplear “as a means of rejecting and subverting rationalism and materialism”.

7.2.3. ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

Habiéndose apuntado los diferentes aspectos problemáticos que se dan en los textos de nuestro corpus en el transcurso del análisis anterior, es oportuno realizar un repaso de las técnicas de traducción utilizadas en el trasvase de los poemas, así como un recuento de los fragmentos con contenido reprobable encontrados en los mismos. De esta manera, podremos determinar el impacto tanto cuantitativo como cualitativo de las decisiones tomadas por el traductor y así poder establecer cuál es la estrategia de traducción prevalente en la misma⁵⁸⁶. Para ello, tomaremos como punto de partida una comparación entre el número de términos con contenido potencialmente censurable⁵⁸⁷ y el del total de translemas recogidos en los siguientes textos: los TOs íntegros⁵⁸⁸, la selección inicial que la editorial Plaza & Janés enviaría a los censores (TMcen) y el texto publicado (TMpub 1970).

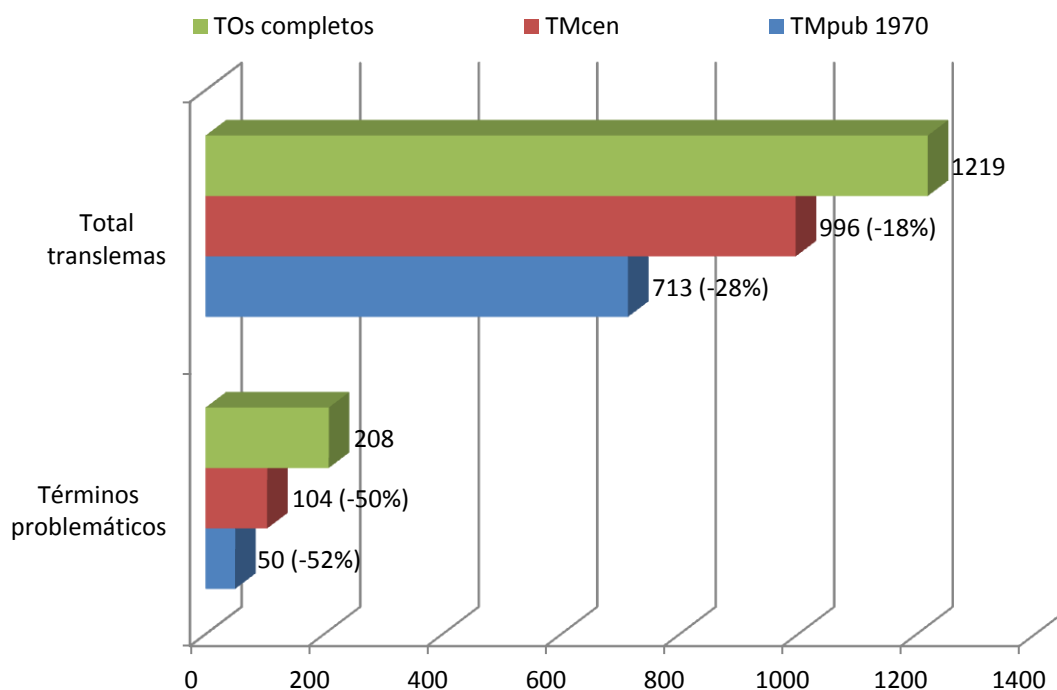


Figura 44. Número de translemas totales y términos con contenidos problemáticos en los TOs completos, TMcen y TMpub de la *Antología de la "Beat Generation"*

⁵⁸⁶ Un problema potencial de los estudios basados en corpus es la tendencia de algunos de éstos a emplear enfoques netamente cuantitativos, lo que ofrece resultados limitados (Olohan 2004: 22). Por eso, optamos por considerar tanto éste como el análisis cualitativo de los datos que hemos recogido, lo que permitir dar con "fuller descriptions of [...] translational phenomena and reasons [...] for their occurrence" (ibíd.: 86).

⁵⁸⁷ Teniendo en cuenta que los TMs de la *Antología* sufrieron todo tipo de modificaciones, principalmente fruto de la (auto)censura, en las cuales ahondaremos en este mismo apartado, las cifras que se aportan en la figura que aparece a continuación hacen alusión al número de palabras o expresiones del TO que los censores podrían haber considerado reprobables, por cuanto hacen alusión a alguno de los ámbitos que hemos precisado como lesivos para el régimen y su ideario.

⁵⁸⁸ Por éstos nos referimos al conjunto de poemas seleccionados por Barnatán en su extensión original, incluyendo todos aquellos fragmentos omitidos por el antólogo.

Los 208 términos problemáticos encontrados en los TOs completos aparecen repartidos entre un total de 1219 translemas de los que consta nuestro corpus. De éstos, en el manuscrito remitido a censura, que consta de un total de 996 translemas, sólo aparecen 104, lo que supone una disminución de un 18% y un 50% respectivamente. Los 223 translemas omitidos en el TMcen se corresponden con las partes I (61) y II (3) de “Howl”, con la segunda (157) y cuarta (2) de “Kaddish” y con “127th Chorus” (2)⁵⁸⁹. Tras la intervención de los mecanismos de censura oficial se eliminarían otros 283 translemas correspondientes a los siguientes textos expurgados: “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro” (129), “Footnote to ‘Howl’” (15), “America” (74), la sección IV de “Kaddish” (52) y “The End” (13). De esta manera, se vería reducido el total de translemas, 713, en un 28% y el de fragmentos textuales conflictivos, 50, en un 52%.

Como se puede apreciar tanto en el caso del TMcen como en el del TMpub 1970, la disminución en ambos valores, el número total de translemas y el de términos cuestionables, con respecto a los TOs no es proporcional. Este hecho apunta a que, tal como en el caso de la censura oficial la decisión de omitir ciertos fragmentos en el volumen publicado no era caprichosa, sino que atendía a la densidad de material conflictivo contenido en los mismos, pudo haberse dado una coyuntura similar con el texto que llegó a los estamentos censorios, con toda probabilidad, previamente autocensurado.

Para sustanciar esta afirmación y concretar los aspectos más afectados por estas modificaciones utilizaremos como punto de partida el siguiente gráfico, que presenta los datos correspondientes al número de términos problemáticos relacionados con alguna de las cinco áreas principales en torno a las cuales ha girado nuestro análisis (moral, política, religión, lenguaje y droga):

⁵⁸⁹ Como ya dejamos constancia en el apartado anterior, la omisión de estos últimos cuatro translemas no parece en ningún caso deliberada. Por otra parte, aunque se dan, asimismo, omisiones de sendos translemas de “Message” y “146th Chorus”, así como de otros dos de “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, no quedan contabilizadas aquí puesto que, como también se justificó en el análisis precedente, éstas se dan únicamente en el TM, constituyendo, con toda probabilidad, meros errores tipográficos.

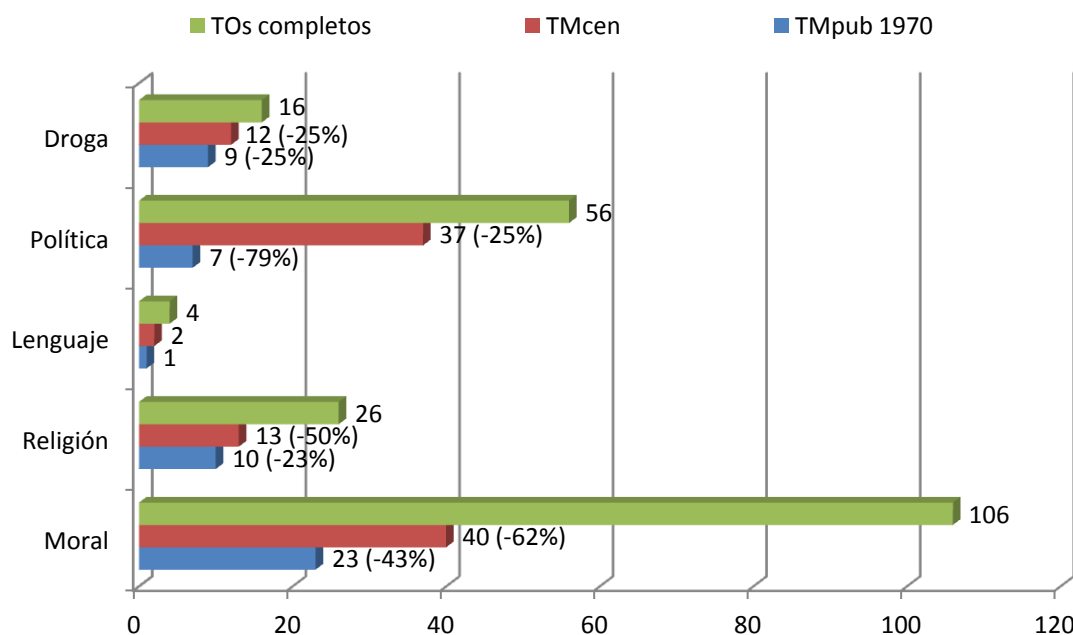


Figura 45. Número de términos problemáticos según su ámbito semántico en los TOs completos, TMcen y TMpub de la *Antología de la "Beat Generation"*

Como se desprende de los datos, las referencias profanas a la religión y las alusiones a la droga no parecen haber representado un problema para los censores, puesto que ni hacen mención de estos aspectos en su informe ni pondrán obstáculo a la publicación de la mayor parte de estos fragmentos. Asimismo, muchas de estas alusiones pudieran haberse expurgado junto con otros elementos problemáticos relacionados con campos semánticos distintos, y no necesariamente porque supusieran un obstáculo para la publicación de la obra. Esta circunstancia se da con frecuencia debido a la tendencia a eliminar poemas o partes de los mismos de forma completa como tratamiento censorio preferencial en el caso de los textos poéticos en vez de recurrir a las correspondientes tachaduras en partes concretas de los mismos, método que, con todo, se aplicará también, como dejamos constancia más adelante.

Queda patente que las mayores trabas que se encontrará la obra con su paso por el ente censorio, ateniéndonos al descenso dramático que experimentará el número de pasajes relacionados con estos temas, serán las referencias a cuestiones de política y de índole moral. Conviene desglosar estos dos apartados para hacernos una mejor idea de qué aspectos eran los más escabrosos desde el punto de vista del régimen, por lo que comenzaremos comentando la situación en material de moralidad:

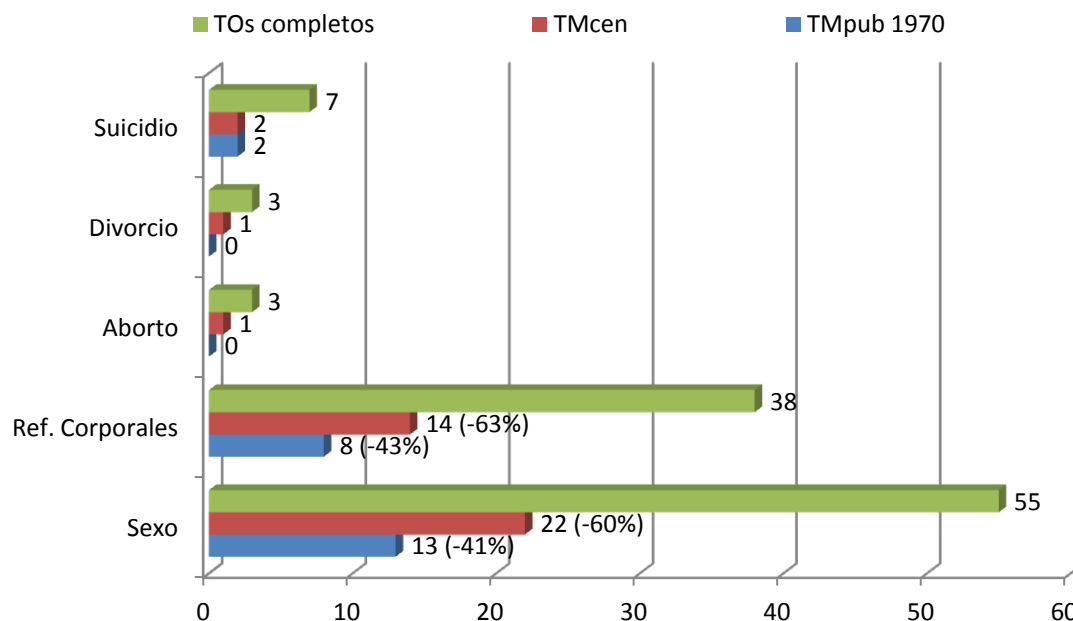


Figura 46. Número de términos problemáticos en diferentes ámbitos de la moralidad en los TOs completos, TMcen y TMpub de la *Antología de la "Beat Generation"*

En el área de lo que podemos denominar moral cristiana, que incluye cuestiones como el sexo, referencias corporales, especialmente a los órganos sexuales, al aborto, al divorcio y al suicidio, se advierte una intervención clara de los diferentes agentes implicados en el proceso de traducción y edición. Así, aparecen menciones menores al aborto y al divorcio que, con todo, serán eliminadas de forma expeditiva, y siete al suicidio, manteniéndose únicamente dos de ellas por no ser explícitas, descarnadas ni elogiosas. No obstante, las áreas que revestirán una mayor conflictividad, algo que se manifiesta tanto en el caso de los editores/traductor y los censores, serán las alusiones corporales relacionadas con los órganos sexuales o la desnudez y aquellas vinculadas al sexo, en particular, con las relaciones homosexuales. Así, la intervención de todos estos agentes resultará en la eliminación de un 76% de las alusiones al sexo y un 79% a las relativas al cuerpo humano en general, y a los genitales en concreto, repartidas por los TOs completos.

La selección textual que llevaría a cabo el traductor, que conllevará la omisión de fragmentos significativos tanto de las secciones primera y segunda "Howl" como de la segunda de "Kaddish", supondrá una disminución significativa en el número de alusiones problemáticas a éste y a los demás campos⁵⁹⁰. Cabe destacar que, si bien los

⁵⁹⁰ Esta afirmación es especialmente cierta en lo que tiene que ver con textos como "Howl", "a poem in which [...] [Ginsberg] publicly admitted to [...] hallucinations, drug use, and homosexuality" (Breslin 1984: 412).

fragmentos omitidos representan apenas una quinta parte del conjunto de translemas recogidos en nuestro corpus, en éstos aparece la mitad del total de alusiones a cuestiones de dudosa moralidad desde el punto de vista de los censores. Esta casuística no parece deberse en ningún caso a una coincidencia si se analiza desde una perspectiva cualitativa dada la gravedad de algunos de estos pasajes, entre los que se incluyen referencias explícitas a cuestiones como la homosexualidad, absolutamente reprobables dentro del nacionalcatolicismo en el que se había instalado el régimen.

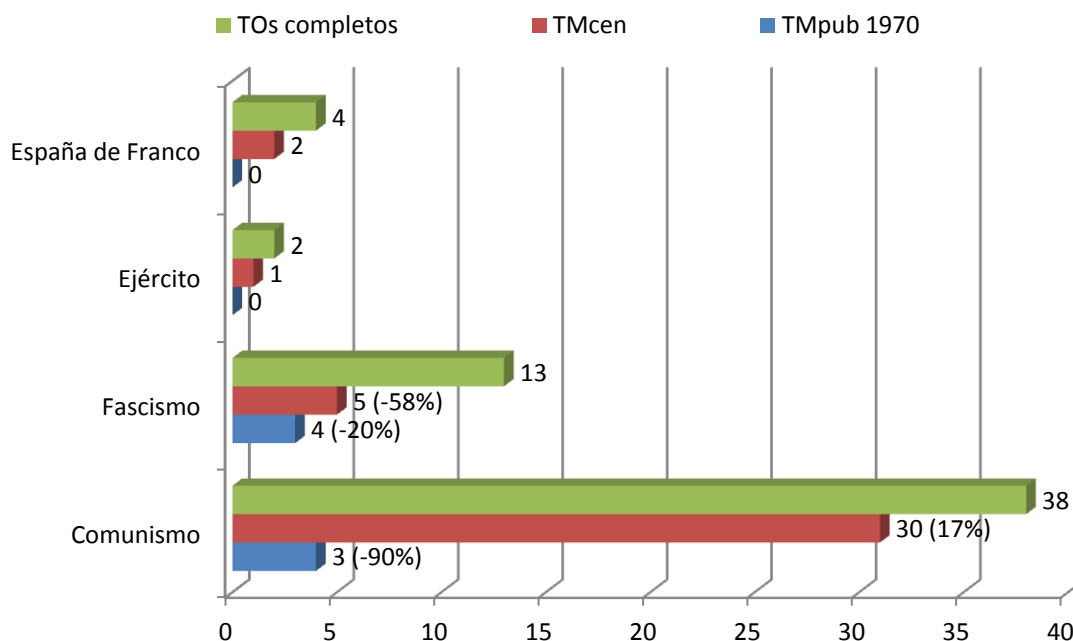


Figura 47. Número de términos problemáticos en diferentes ámbitos de la política en los TOs completos, TMcen y TMpub de la *Antología de la "Beat Generation"*

En materia de política, las referencias a las fuerzas del orden y, más en concreto, al ejército, no parecen haber resultado especialmente virulentas, aunque apenas tenemos dos casos en ese sentido, lo que no permite extraer conclusiones definitivas. Tal es también la situación de las menciones a la España de Franco. En este campo, los editores omitirán una referencia al dictador y otra a la Guerra Civil, mientras que la censura oficial se encargará de mutilar sendas alusiones a dicho conflicto y a los republicanos. Por otra parte, aunque entre los fragmentos no seleccionados por el antólogo aparecen varios en los que se hace alusión al fascismo y a sus cabezas visibles (más en concreto, Hitler y Mussolini), éstos no parecen suponer un problema para los censores en este momento histórico, puesto que no se hace alusión alguna a éstos en los diferentes informes consultados ni aparecen en texto alguno como marcas textuales. El tema de mayor conflictividad en materia de política será, sin lugar a dudas, el

comunismo, siendo prácticamente erradicadas del volumen publicado todas las referencias al mismo y constituyendo, por tanto, junto con la moral sexual, el aspecto más pantanoso para los guardianes de la salud pública. No sorprende, por tanto, que éstos intervinieran eliminando, precisamente, los poemas más abiertamente políticos de la antología como “America” o “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, o aquéllos en que hacían acto de presencia temas de una inmoralidad abyecta para el régimen como “Footnote to ‘Howl’” o “The End”.

Aunque las diferentes supresiones efectuadas en los TOs son, sin lugar a dudas, los elementos de mayor peso en la conformación de la antología publicada, no son los únicos empleados por el traductor a fin de eliminar contenidos opuestos a la ideología del régimen. Por tanto, repasaremos a continuación las demás técnicas de traducción utilizadas⁵⁹¹, así como las repercusiones de tales alteraciones a nivel pragmático-textual. Desde un punto de vista cuantitativo, la siguiente figura refleja la frecuencia de uso de estas técnicas en el trasvase de los términos problemáticos que hemos aislado:

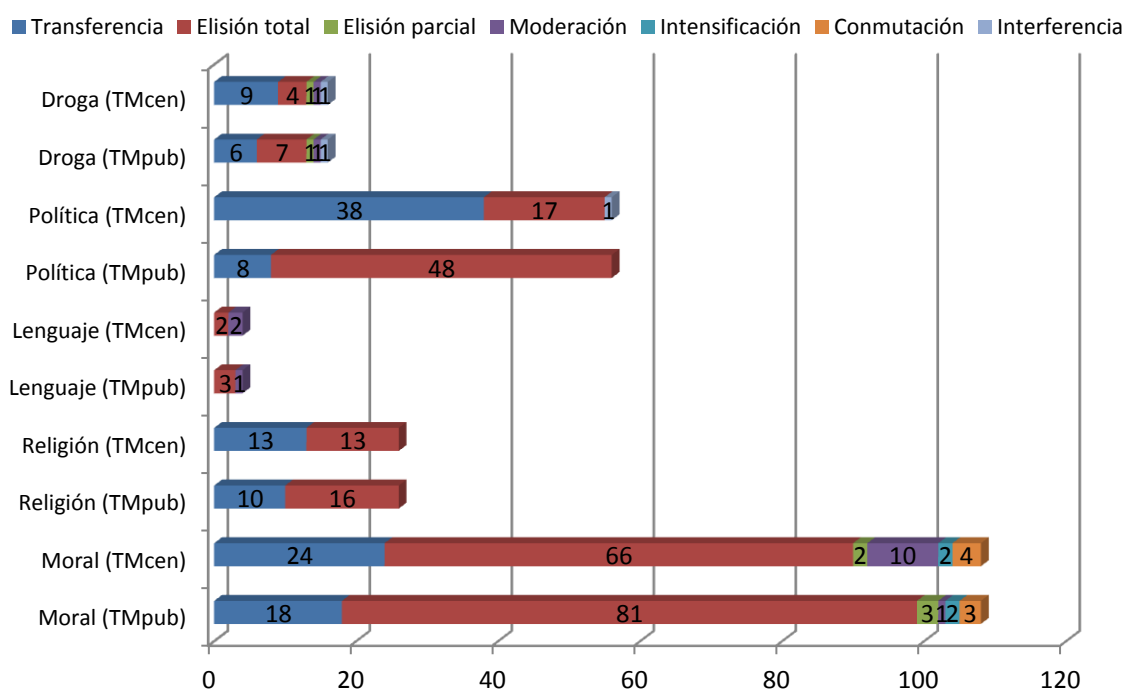


Figura 48. Técnicas de traducción por ámbito semántico y TM en la *Antología de la “Beat Generation”*

⁵⁹¹ El lector puede encontrar una definición de las técnicas que citamos a continuación en el apartado 6.1.3. de esta Tesis Doctoral. Aunque éstas se utilizarían también con otros pasajes, ideológicamente neutros, puesto que nuestro mayor interés está enfocado en el funcionamiento de los mecanismos censorios, no nos detendremos en el estudio de los mismos, por otra parte ya comentados en su mayoría en el apartado dedicado al análisis textual de la obra a excepción de aquéllos en que la técnica empleada es la transferencia.

Queda claro a la vista de los datos recopilados en la figura que la técnica más recurrente a la hora de verter estos términos es la elisión completa del translema, dándose en el 50% de los casos (104) para el TMcen, cifra que aumentará hasta el 75% (155) para el TMpub. En otras ocasiones, un 40% en el TMcen (84), el contenido original se transferiría directamente, si bien el uso de dicha técnica disminuiría en un 20% (42) tras la criba censoria. El traductor haría uso de otras técnicas de forma bastante más limitada, empleando la moderación de la expresión en 13 ocasiones (3 en el TMpub), la conmutación en 4 (3 para el texto publicado) y la elisión parcial en 3 (una más en el texto definitivo). Asimismo, se darán dos casos de interferencia, que se quedarían en uno en el volumen que se editaría finalmente, y otros dos de intensificación de la expresión en fragmentos que en el TO no representaban ningún escollo para la aprobación de la obra.

Puesto que ya hemos ahondado en el uso de la elisión total a lo largo de la antología, y teniendo en cuenta que nos interesan aquellas técnicas que alteren la recepción de la obra y cuyas consecuencias pragmático-textuales podamos establecer, nos centraremos en las demás que hemos aislado. Dado el índice de ocurrencia tan reducido de estas técnicas, es oportuno realizar un repaso de las mismas evaluando su impacto cualitativo, comenzando por aquellos pasajes en que aparece contenido moralmente reprehensible.

Tabla 92. Traducción del término “cock*” en los diferentes TMs

HOWL I (TO 1970)	HOWL I (TMpub 1965)	AULLIDO I (TMpub 1967)	AULLIDO I (TMpub 1970)	AULLIDO I (TMpub 1976)	AULLIDO I (TMpub 1981A)
(11) with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and endless balls,	avec des rêves, avec de la drogue, avec des cauchemars qui marchent, l'alcool la queue les baisades sans fin	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, alcohol y pájaro, y tomates sin fin,	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, el alcohol,	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, alcohol, pollas y cojones sin fin,	por medio de sueños, drogas, pesadillas de la consciencia, alcohol y verga y juergas continuas,

El primero de éstos es un cambio en “Howl” por el que se elimina una referencia explícita a los genitales masculinos: “cock and endless balls”. En el texto de Barnatán publicado en *Claraboya* el traductor optó por utilizar como técnica la conmutación, cambiando los elementos problemáticos por otros totalmente distintos. De esta manera, y teniendo en cuenta que el texto inglés no aparecía publicado en la revista, ocultaría el significado de la expresión original. En el texto de la antología, idéntico en el caso del manuscrito censurado, las galeradas y el volumen publicado, se mantendría el original intacto, pero se eliminaría por completo esa referencia en la traducción.

Dicha elisión pudiera deberse, no obstante, a un error humano, puesto que en el manuscrito mecanografiado queda cortado el resto del párrafo al coincidir con un final de página, circunstancia que sucedería también, como hemos reseñado en el análisis textual, con pasajes que quedaban fuera de sospecha. No obstante, la traducción problemática del término “cock” a lo largo de la antología y el antecedente de *Claraboya* hacen muy probable que el factor determinante para la desaparición de este segmento textual haya sido la intervención directa del traductor. Podemos comprobar este extremo remitiéndonos a los siguientes pasajes:

Tabla 93. Traducción del término “cock*” en los diferentes TMs (continuación)

HOWL II (TO 1956)	HOWL II (TO 1970)	HOWL II (TMpub 1965)	AULLIDO II (TMpub 1967)	AULLIDO II (TMpub 1970)	AULLIDO (TMpub 1974A)	AULLIDO II (TMpub 1976)	AULLIDO II (TMpub 1981A)
(10) [...] granite cocks! [...]	[...] granite cocks! [...]	[...] queues de granit! [...]	[...] ¡Organos [sic] de piedra! [...]	[...] ¡Fállicos granitos! [...]	[...] ¡Penas [sic] de granito! [...]	[...] ¡pollas de granito! [...]	[...] ¡penes de granito! [...]

FOOTNOTE TO "HOWL" (TO 1970)	HOWL, POST-SCRIPTUM (TMpub 1965)	POSDATA PARA "AULLIDO" (TMcen)	NOTA A AULLIDO (TMpub 1976)	NOTA A PIE DE PÁGINA A AULLIDO (TMpub 1981A)
(2) [...] The tongue and cock and hand and asshole holy!	[...] La langue et la queue et la main et l'anus sacrés!	[...] ¡La lengua y el sexo y la mano y el ano sagrados!	[...] ¡Lengua y polla y mano y ojo del culo santos!	[...] ¡La lengua y la verga y la mano y el agujero del culo!
(7) [...] Holy the cocks of the granfathers [sic] of Kansas!	[...] Sacrées les bites des grands-pères du Kansas!	[...] ¡Sagrados los sexos de los abuelos de Kansas!	[...] ¡Santas pollas de los abuelos de Kansas!	[...] ¡Santas las vergas de los abuelos de Kansas!

KADDISH I (TO 1970)	KADDISH I (TM 1970)	KADDISH I (TM 1976)
(43) Cut down by an idiot Snowman's icy - even in the Spring - strange ghost thought - some Death - Sharp icicle in his hand - crowned with old roses - a dog for his eyes - cock of a sweatshop - heart of electric irons.	Cortad por un estúpido muñeco - hasta en la Primavera - extraño pensamiento espectral - cierta Muerte - Filoso cerrión en su mano - coronada de viejas rosas - perro para sus ojos - sexo de tienduchas - corazón de planchas eléctricas.	Cortada por un idiota Muñeco de nieve — a pesar de ser Primavera — extraño pensamiento fantasma — vaya una Muerte — Agudo carámbano en la mano — coronada con viejas rosas — un perro por ojos polla de proletario explotado — corazón de planchas eléctricas.

THE END (TO 1970)	THE END (TMpub 1965)	EL FIN (TMpub 1970)
(7) I delight in a woman's belly, youth stretching his breasts and thighs to sex, the cock sprung inward	Un ventre de femme fait mes délices, jeunesse tendant les seins et les cuisses au sexe, la queue saute en dedans	Un vientre de mujer hace mis delicias, juventud tendiendo senos y muslos al sexo, el mío salta dentro

HOWL II (TO 1956)	HOWL II (TO 1970)	HOWL II (TMpub 1965)	HOWL II (TMcen)	AULLIDO II (TMpub 1970)	AULLIDO (TMpub 1974A)	AULLIDO II (TMpub 1976)	AULLIDO II (TMpub 1981A)
(8) [...] Cocksucker in Moloch! Lacklove and manless in Moloch!	[...] Lacklove and manless in Moloch!	[...] Suceur de bite en Moloch! Sans amour et sans homme dans Moloch!	[...] ¡Chupador de sexos en Moloch! ¡Sin amor y sin hombre en Moloch! [...]	[...] ¡Sin amor y sin hombre en Moloch!	[...] ¡Lametraseros en Moloch! ¡Sin amor y sin hombría en Moloch!	[...] ¡Chupa pollas en Moloch! ¡Falto de amor y de hombres en Moloch!	[...] ¡Chupapollas en Moloch! ¡Desamado y sin hombre en el seno de Moloch!

En estos fragmentos se advierte una pauta clara en el tratamiento que Barnatán hace del término “cock”, optando en todos los casos por moderar la expresión, bien sea traduciéndolo como “sexo” o invirtiendo la función gramatical al verter “granite cocks” por “fálicos granitos”. El último ejemplo, correspondiente a la segunda parte de “Howl”, resulta especialmente interesante en tanto que, tras la intervención de los censores, desaparecerían tanto el texto inglés (“Cocksuker in Moloch”) como el español (“¡Chupador de sexos en Moloch!”) del volumen publicado, tratándose éste del único caso relacionado con la *Antología* en que se produce una elisión parcial del TO seleccionado.

Esta tendencia al empleo del eufemismo se da también en su traducción, no menos problemática, de “lay”, como verbo y como sustantivo, y sus derivados. El traductor utilizará, en este caso, las soluciones que se presentan a continuación:

Tabla 94. Traducción de “lay/get laid” en los diferentes TMs

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMcen)	AMERICA [sic] (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(31) When I go to Chinatown I get drunk and never get laid.	Cuando voy a Chinatown siempre me emborracho, pero no logran arrastrarme nunca.	Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me arrastran.	Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me joden	<u>Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me pierdo.</u>	Cuando voy al Barrio Chino me emborracho y nunca me llevan a la cama.

113TH CHORUS (TO 1970)	CORO 113 (TMpub 1967)	CORO 113 (TMpub 1969A)	CORO 113 (TMpub 1970)
(2) and went out & got laid	y salí a la calle y me tendí	y salí fuera y me extendí	y salí fuera y me extendí

KADDISH III (TO 1970)	KADDISH III (TMpub 1965)	KADDISH III (TMpub 1970)	KADDISH III (TMpub 1976)
(4) rammed down her back, the voices in the ceiling shrieking out her ugly early lays for 30 years,	enfocés dans son dos, les voix du plafond hurlant ses moches fornications de débutante pendant trois ans,	hundidos en sus espaldas, las voces en el techo rugiendo sus horribles cópulas de principiante durante treinta años,	clavados en su espalda, las voces en el techo gritando en sus feos coitos primeros durante 30 años

KADDISH IV (TO 1970)	KADDISH IV (TMpub 1965)	KADDISH IV (TMcen)	KADDISH IV (TMpub 1976)
(23) with your nose of bad lay with your nose of the smell of the pickles of Newark	avec ton nez de mauvaise baiseuse	con tu nariz de besos mal dados con tu nariz oliendo a pepinos de Newark	con tu nariz del malcoito con tu nariz del olor de los pepinillos de Newark con tus ojos

Los términos “lay/get laid”, aparecen vertidos de forma inconsistente a lo largo de la antología, siendo en todo caso la norma la reducción de la carga sexual del término en la traducción. Así, se conmuta el verbo por sendas formas pronominales de los verbos “arrastrar” o “tender/extender” en las versiones de Barnatán publicadas en *Claraboya* y en la *Antología*, traduciéndose “lay” como “besos” o, en el caso más

procaz, como “cópulas”, elecciones léxicas conservadoras que no encuentran justificación alguna ni en el original inglés ni en la traducción francesa y que suponen un claro intento de diluir el contenido sexual de los diferentes textos.

Tabla 95. Traducción de “fuckers” en los diferentes TMs

THE END (TO 1970)	THE END (TMpub 1965)	EL FIN (TMpub 1970)
(5) I fall on myself in winter snow, I roll in a great wheel through rain, I watch fuckers in convulsion,	Je tombe sur moi-même dans la neige d'hiver, je roule dans une immense roue sous la pluie, j'observe la convulsion des baiseurs,	Cargo sobre mí mismo en la nieve invernal, ruedo en una inmensa rueda bajo la lluvia, observo besarse en convulsión,

La traducción de “lay” como “beso”, precisamente, parece partir de la forma “baiseuse” de la versión francesa, con lo que en este otro fragmento se traducirá el sustantivo “baiseurs”, traducción de “fuckers”, como “besarse”, esquivando así el concepto de compañeros sexuales implícito en el original y su traducción francesa. La influencia de esta última, presente en todos los poemas coincidentes entre las antologías española y francesa, también se deja notar en los dos casos que se dan de intensificación de la expresión, derivados de una traducción directa del francés más que de un intento deliberado por parte del traductor de aumentar el contenido sexual de su texto:

Tabla 96. Ejemplos de intensificación de la expresión en el TMpub 1970

NOTES AFTER BLACKING OUT (TO 1970)	NOTES AFTER BLACKING OUT (TMpub 1965)	NOTAS DESPUÉS DE UN SÍNCOPE (TMpub 1970)	NOTAS DESPUÉS DE PERDER EL CONOCIMIENTO (TMpub 1978)
(11) is the dead spouting [sic “spouting”] their answers)	ce sont les morts éjaculant leur réponse)	es el muerto eyaculando sus respuestas)	son los muertos escupiendo sus respuestas)

HOWL II (TO 1956)	HOWL II (TO 1970)	HOWL II (TMpub 1965)	AULLIDO II (TMpub 1970)	AULLIDO (TMpub 1974A)	AULLIDO II (TMpub 1976)	AULLIDO II (TMpub 1981A)
(9) Moloch who entered my soul early! [...]	Moloch who entered my soul early! [...]	Moloch qui me pénètre tôt! [...]	¡Moloch que me penetras! [...]	¡Moloch, que entró en mi alma temprano! [...]	¡Moloch que me entró en el alma muy pronto! [...]	¡Moloch que penetró en mi alma tempranamente! [...]

La primera de las otras dos modificaciones que se aprecian en cuestiones de moral sexual está relacionada con este translema, correspondiente al poema “He” de Ferlinghetti:

Tabla 97. Traducción de “asshole” en los diferentes TMs

HE (TO 1970)	IL (TMpub 1965)	ÉL (TMpub 1967)	ÉL (TMpub 1970)
(56) He is a talking asshole on a stick	Il est un trou du cul parlant sur un bâton	El [sic] es uno que habla solo encima de un palo	Él es uno que habla sobre un bastón

La expresión “asshole”, que podría tomarse bien como un insulto o, con mayor probabilidad, como una referencia corporal⁵⁹², se cambiará por un pronombre en la versión española, eliminando de esta manera cualquier poso de polémica que la inclusión de este fragmento pudiera causar.

Tabla 98. Traducción de “queer” en los diferentes TMs

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMcen)	AMÉRICA (TMpub 1974B)	AMÉRICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(74) America I'm putting my queer shoulder to the wheel.	América, estoy poniendo mi agotado hombro contra la rueda.	Norteamérica apoyo mi hombro débil a la rueda.	América estoy poniendo mi hombro extraño contra la rueda.	América estoy poniendo mi hombro maricón a la rueda.	América arrimo mi hombro aturrido a tu cruz.	América estoy arrimando mi peculiar hombro.

El empleo célebre de Allen Ginsberg del término “queer” como colofón a su poema “America” no encuentra tampoco correspondencia en ninguna de las dos versiones españolas de Barnatán, en las que queda completamente velada la referencia clara a la condición homosexual del autor. Así, en *Claraboya* se traduce como “agotado”, mientras que en la versión de 1970 aparecerá como “débil”.

En lo que tiene que ver con política, se moderan también dos pasajes, con toda probabilidad, por interferencia del texto original:

Tabla 99. Traducción de términos de política en los diferentes TMs

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMcen)	AMERICA [sic] (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(58) America save the Spanish Loyalists	América protege a los fieles españoles.	América protege a los fieles españoles.	América salva a los españoles leales.	América protege a los republicanos españoles.	América salva a los Republicanos Españoles

KADDISH IV (TO 1970)	KADDISH IV (TMpub 1965)	KADDISH IV (TMcen)	KADDISH (TMpub 1974B)	KADDISH IV (TMpub 1976)
(21) with your chin of trotsky [sic] and the Spanish War	avec ton menton de Trotsky et de Guerre d'Espagne	con tu mentón de Trotsky y de guerra española	con tu mentón de Trotsky y la guerra civil española...	con tu barbilla de Trosky y Guerra Civil española

Las alusiones a los republicanos y a la Guerra Civil española en “America” y la parte IV de “Kaddish”, plasmados en los originales “Spanish Loyalists” y “Spanish War”, no aparecen por ningún lado, y se reemplazan por expresiones más ambiguas como “los fieles españoles” o “guerra española”, que parecen ser una traducción literal de los términos ingleses. No nos es posible saber, a falta de más datos, si esas decisiones fueron deliberadas o si se debían más bien a una cuestión de interferencia lingüística. En cualquier caso, el resultado de esas elecciones léxicas es una disminución del valor connotativo de los términos originales en materia de política. Estos cambios, no

⁵⁹² Se examina este tema en mayor detalle en el apartado 7.2.2.2.4., dedicado al estudio textual del poema.

obstante, no conseguirían alterar el dictamen censorio, por el que terminarían eliminándose ambos poemas.

El último ámbito semántico que trataremos es el referente al lenguaje, representado en la antología por este único pasaje:

Tabla 100. Traducción de “fuck yourself” en los diferentes TMs

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (fragmento) (TMpub 1969)	AMÉRICA (TMcen)	AMÉRICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(5) Go fuck yourself with your atom bomb	Fastíciate con tu bomba atómica.	Vete al diablo con tu bomba atómica.	Fastíciate con tu bomba atómica.	Jódete con tu bomba atómica.	Jódete con tu bomba atómica.	Vete a que te den por culo con tu bomba atómica.

En este caso observamos que el texto original permanece inalterado, mientras que en la traducción se modera la expresión “Go fuck yourself” mediante un eufemismo, eliminándose de esta manera su fuerza connotativa.

Todas estas intervenciones del traductor supondrían, en conjunto, una nueva barrera para toda la carga ofensiva contenida en la poesía *beat*. Aunque muchas de estas modificaciones no terminarían incluyéndose en el volumen publicado, por expurgarse los poemas en que aparecen, siete de estos pasajes, referentes a cuestiones de moralidad, sí acabarían en el mismo. Tanto el número de cambios efectuados como el impacto de los mismos en la recepción de la obra son evidencia de la intención del traductor y los editores de producir una traducción domesticada tomando en cuenta las circunstancias sociales prevalentes durante esta época, con lo que la norma inicial se acerca en este caso al polo de la aceptabilidad.

8. CONCLUSIONES

A lo largo del desarrollo de esta Tesis Doctoral hemos descrito una serie de fenómenos relacionados con el texto poético traducido de importancia capital para el estudio del impacto de la censura sobre el mismo. Esto, a su vez, nos ha permitido explorar diferentes vías de investigación articuladas a través del análisis presentado. En las siguientes páginas señalaremos las conclusiones más relevantes a las que nos ha llevado dicho análisis, que presentan un cuadro inicial tanto de la poesía traducida del inglés durante el período meta⁵⁹³ y, más en concreto, en la época abarcada en nuestro análisis textual, con la generación *beat* como eje fundamental.

Durante la época que se extiende desde finales de la década de los sesenta y principios de los setenta se produce en España un crecimiento significativo en el número de obras de poesía en lengua inglesa de autores contemporáneos traducidas al español. Este hecho deviene de tres factores principales: la influencia extranjera recibida durante esos años a través del influjo de turistas que llegan a nuestras costas, la tímida apertura del tardofranquismo y la búsqueda por parte de no pocos autores españoles de modelos literarios foráneos que sirvieran de trampolín para la renovación de la escritura poética peninsular. Serán las nuevas colecciones creadas durante esos años las que asuman semejante reto editorial, constituyendo “Selecciones de poesía universal”, “Visor de poesía” y “Star-Books” la vanguardia de ese movimiento.

Entre los autores traducidos durante esta época, el mayor interés editorial estará centrado en los escritores de la *beat generation*. Este hecho entrará directamente en conflicto con los parámetros ideológicos manejados por los censores debido a la

⁵⁹³ Para un análisis más amplio de cuantos aspectos se han tratado en esta Tesis Doctoral, remitimos al lector al apartado 4.3., sobre la interpretación de los datos del Catálogo TRACEpi (1939-1983), donde encontrará las conclusiones a las que hemos llegado tomando el período meta en su conjunto.

naturaleza temática y actitud sociopolítica plasmadas en la obra de dichos autores. Esta coyuntura se traducirá en la negativa sistemática a la publicación de buena parte de sus textos, tanto narrativos como poéticos, a lo largo del período franquista, registrándose denuncias a libros *beat* incluso tras la caída de la dictadura.

En el caso concreto de la *Antología de la "Beat Generation"*, los mayores problemas para su autorización parten de dos áreas fundamentales: política y moralidad. No obstante, se observa cierta tolerancia con temas que anteriormente solían censurarse de forma expeditiva. Así, en lo que tiene que ver con cuestiones de moralidad, el problema principal en este particular serán las referencias reiteradas a la homosexualidad, que por aquel entonces estaba "completamente vetada[...]" (Camps 2009: 163). En cambio, las alusiones a la droga no parecen haber representado un obstáculo para su circulación. Por otra parte, a pesar de recogerse en la obra de estos autores menciones a la religión en clave profana, que podrían haberse tachado de irreverentes, la pérdida de peso específico del catolicismo en el régimen en este momento histórico resulta más que evidente, circunstancia que habría facilitado la inclusión de esos pasajes.

En lo referente a contenidos de índole política, la necesidad perentoria de acabar con el aislamiento de España junto con su posterior incorporación a los diferentes organismos internacionales obligarían al régimen a desmarcarse de sus antiguos aliados fascistas. Esta circunstancia resultaría en que las alusiones a figuras representativas de este movimiento, como Hitler o Mussolini, no representasen ya motivo de reprobación censoria. Por otra parte, el comunismo seguía siendo un tema pantanoso cuyo tratamiento los editores hacían bien en evitar a toda costa. Si bien para esta época existía un clima de relativa flexibilidad, cualquier atisbo de comentario apologético relacionado con esta ideología política suponía una garantía de intervención censoria.

No es de extrañar, por tanto, que los dos poemas más abiertamente políticos de la *Antología*, y en los que el comunismo desempeña un papel protagonista, "America", de Allen Ginsberg, y "One Thousand Fearful Words for Fidel Castro", de Lawrence Ferlinghetti, quedaran automáticamente vetados de la misma por prerrogativa censoria. Es interesante notar que, en ambos casos, tal ausencia no parece haber pasado inadvertida para el público lector tras la publicación de la obra. Por un lado, la omisión del poema de Ferlinghetti queda marcada por una cita que se hace al mismo en el

prólogo firmado por Barnatán. Asimismo, la supresión de “America”, uno de los poemas más emblemáticos del movimiento *beat*, llamaría la atención de algunos críticos de la época⁵⁹⁴.

La conformación y aprobación de la *Antología* no se verán condicionadas únicamente por la censura oficial, sino que ambos aspectos quedarán supeditados a una autocensura exhaustiva que eliminara los aspectos más ásperos de la obra de forma previa a su consulta, imponiéndose en última instancia como mal necesario para su publicación. Ésta se manifiesta a nivel microtextual en intervenciones registradas a lo largo de todo el texto. Así, se observa en la versión de Barnatán una reducción sensible de la carga ofensiva del lenguaje de estos autores a través de elecciones semánticas que se alejan de los referentes y las connotaciones del texto original en inglés, texto que, por otra parte, sale prácticamente indemne. La presencia de vocabulario ofensivo en el original no parece ser impedimento para su edición, una vez suavizado en su correspondiente traducción.

El hecho de que no se efectuaran prácticamente cambios en las dos siguientes ediciones, particularmente en lo relativo a la tercera edición, de 1977, puede responder a otros factores implícitos en el proceso de publicación de toda obra⁵⁹⁵. En este sentido, no se debe desestimar el criterio económico al sopesar cuestiones de política editorial como las que estamos tratando. Remitiéndonos al caso de la *Antología*, es muy probable que el hecho de que el traductor y los editores no aprovecharan esa oportunidad para restituir el vocabulario censurado y el texto expurgado se debiera a que esto no hubiera devengado en un mayor rendimiento económico, especialmente teniendo en cuenta los márgenes tan precarios que en este sentido ofrecen las obras de poesía. Esta realidad pone de relieve otro tipo de censura, acaso más implacable que la ejercida desde las filas de los gobiernos autoritarios: la comercial.

⁵⁹⁴ García Sánchez (1970: 19) describe al poema como “quizá el más representativo de la generación”, encargándose, además, de dejar constancia de que éste “no figura en la antología de Barnatán”. Por su parte, Rico (1970: 41), destaca “America” por su condición de texto que “muestra perfectamente el derrotero ideológico central de la generación”, aunque, de nuevo, señala “que no figura en la selección” publicada por Plaza & Janés.

⁵⁹⁵ Sierra de Cozar (1971: 159) se refiere a este particular al respecto de la *Antología* aludiendo al hecho de que “[...]el espacio, y los imperativos extraliterarios de las versiones ‘ad usum Delphinis’ [sic] [...] sin duda coartan la libertad selectiva”.

A esta situación alude Juan Goytisolo (2003a: 215), quien comparándola a la “censura religiosa, política o ideológica” imperante durante el franquismo, considera a la “comercial mucho más mortífera”, por cuanto cualquier libro “que se considera que no vende es marginado”. Esta canalización de la literatura a cauces puramente comerciales tiene como catalizador la génesis, crecimiento e intervención de “los medios de comunicación de masas” (ibíd.: 19). En este sentido, la concentración editorial registrada en España a partir de los años 90 tendrá como resultado un mercado copado por apenas cuatro grupos, “Planeta, Bertelsmann, Anaya y Santillana” (Martín Nogales 2001: 182). Estos grandes conglomerados editoriales tienen como punto en común su percepción del libro como objeto netamente comercial, perdiéndose “El sentido romántico de la edición” que se asume particularmente innato a la publicación de obras poéticas, y reconduciéndolo a cauces de “estricta mercantilización” (ibíd.: 183, 186). Esta filosofía, por la que se promueven “valores efímeros pero rentables” (Goytisolo 2003b: 19), quedará plasmada, por un lado, en la práctica desaparición de un “mercado de fondo editorial” que “No es rentable”, “Ocupa espacio y no es operativo”, copando las novedades el vacío dejado por éste (Martín Nogales 2001: 188). Como consecuencia, muchas obras relevantes adscritas a la *beat generation* o a otros autores publicados durante el período meta no se volverían a reeditar, por lo que circulan únicamente en fotocopias⁵⁹⁶.

Por otra parte, tal concepto de la edición quedará reflejado en el nulo interés de estas empresas por la publicación de poesía, que queda “inicialmente marginad[a][...]”, ya que ésta “‘a priori’ va[...] a tener una repercusión en ventas escasa”⁵⁹⁷ (ibíd.: 183). Puesto que su modelo de negocio exige que tengan “que soportar unos costes estructurales” elevados, esto implica, a diferencia de “Una pequeña editorial”, que éstas no “puede[n] sobrevivir con tiradas medias de tres mil ejemplares” (ibídem). Quedando pues vetados del mercado los grandes grupos editoriales por no compensarles las ventas paupérrimas de los poemarios y considerar a la poesía meramente “como otro nicho de

⁵⁹⁶ Tal es el caso *El trabajo*, de Burroughs, “[...]que lleva sin reeditarse desde 1971” (Pérez Andújar 2004). Tampoco se publicarían de nuevo muchas de las obras del catálogo de “Star-Books” tras la defunción de la misma (Pérez Andújar 2007: 26; Vidal-Folch 2007: 27). Aunque es cierto que Lauriño (2003: 105) explica que “los noventa van a ver muchas reediciones de los libros sagrados de la generación *beat*, que durante los ochenta sólo eran parte del bagaje cultural de aislados, iniciados y aventureros”, éstas quedarán circunscritas, en su mayoría, al género narrativo.

⁵⁹⁷ La aparición de megaeditoriales no sólo quedará patente en la presencia de una censura comercial manifiesta, sino que también afectará necesariamente al funcionamiento de la censura oficial, puesto que, según Splichal (2011: 394), “Widely dispersed media are [...] less vulnerable to external political and commercial censorship since they cannot be as easily controlled as heavily concentrated media”.

mercado” (Martínez de Mingo 2001: 201), y las empresas de menor entidad por falta de medios, el panorama poético actual, de las miríadas de editoriales y colecciones dedicadas al género que convivieron durante la España de posguerra, quedará dominado por apenas dos casas, Hiperión y Visor, empujando al género poético a una posición de marginación extrema y de duopolio editorial efectivo.

La autocensura no sólo quedará restringida al nivel microtextual, sino que se produce también en órdenes mayores, circunstancia que está íntimamente ligada al formato antológico de la obra. Ésta constituía la única vía por la que pudo haber visto la luz, puesto que la antología, por su naturaleza, ofrece una mejor adaptación a las condiciones editoriales de la España de posguerra, con la censura oficial como telón de fondo. En una publicación de este tipo se podían hacer cambios a nivel macrotextual sin afectar, al menos para el lector, y a falta de término de comparación, el sentido de la obra. Estas modificaciones quedarán plasmadas en la omisión de poemas y secciones, siendo ésta una forma de intervención más versátil que el mero empleo de tachaduras⁵⁹⁸.

Estos cambios, al mismo tiempo, no coinciden con la norma preliminar señalada de forma expresa por el traductor (Barnatán 1970a: 27) de recopilar “los poemas más importantes” de “los más representativos poetas del movimiento”. Dentro de esta selección de autores y poemas utilizando el criterio del prestigio, Barnatán (íbidem) opta “siempre por los más accesibles a una traducción fiel”. Otras normas preliminares observadas en la *Antología* son la presentación del texto en formato bilingüe y la inclusión de poemas y poetas traducidos anteriormente al castellano o pertenecientes a la antología francesa *La poésie de la beat generation*. A éstas hay que añadir la censura, que, como acabamos de indicar, influirá de manera decisiva en la forma que adoptará el texto publicado.

Por otra parte, no se deben obviar las implicaciones ideológicas que determinada orientación concede a una antología, como destaca Lagasabaster Madinabeitia (2000: 133, 134):

⁵⁹⁸ En cualquier caso, estas estrategias no resultarán en absoluto novedosas, puesto que, como advierte Lefevere (1991: 115) al respecto del autor romántico Heinrich Heine, “Many of [his][...] translators themselves censored their autor, either by not selecting certain poems for translation, or by omitting ‘offensive’ passages from poems that were translated”.

Toda antología es, por definición, selectiva y discriminante [...]; seleccionar es excluir aquello que no se selecciona; y si la selección es una actividad del antólogo [...], la exclusión afecta directamente al receptor, al lector. Antologizar [...] es decir explícitamente lo que merece la pena leer[...] [y] también decir, siquiera de forma implícita, lo que no merece la pena leer. La antología es una forma de lectura dirigida, es la forma ‘ilustrada’ de la censura: leer para el pueblo, pero sin el pueblo, porque el público de las antologías es un público al que se le supone carencia de tiempo, de deseos o de condiciones para enfrentarse directamente con los textos; por eso necesita que alguien lea previamente por él y le ofrezca, como resultado de esa lectura anterior, aquello que efectivamente es bueno, o provechoso, o bello, que lea. [...] Hablar[,por tanto,] [...] de discriminación y de ideología a propósito de las antologías no me parece ni tan rebuscado, ni tan agresivo, ni tan fatuo.

En este sentido, la *Antología de la “Beat Generation”* presenta una panorámica privilegiada de una época, proporcionándonos claves para entender el proceso de traducción y edición de poesía durante ese período y la recepción de ese grupo de escritores en la cultura meta⁵⁹⁹. La selección inicial y criba posterior de los censores es una muestra clara de lo que editores y antólogos consideraban importante leer y lo que los censores consideraban lecturas permisibles dentro de esa selección. Puesto que la selección de poemas y fragmentos no es en absoluto accidental, es tan importante tomar en consideración lo que en ella aparece como lo que se terminaría descartando.

A este respecto, dada la propensión de estos autores a utilizar lenguaje ofensivo en sus textos, característica definitoria de su escritura (Kirby 2002: 16, 93), sorprende el grado de incidencia tan reducido con el que se presentan expresiones de este tipo en los textos antologados. En la selección que se llevará a cabo se evitarán, por tanto, poemas con un uso conspicuo del lenguaje vulgar y se suavizará el que aparece en los escogidos. Asimismo, algunos poemas en que aparece una crítica abierta a instituciones como la que se presenta en el poema más antologado de Corso, “Marriage”, sencillamente se omitirán. Este hecho contrasta de forma marcada con otras obras de esta época como *Poesía Beat*, que resultarán impublicables por la abundancia de lenguaje impropio⁶⁰⁰ y la inclusión de poemas que chocaban frontalmente con el *statu quo*.

⁵⁹⁹ Éste será, precisamente, uno de los papeles fundamentales que cumplirán, según López de Abiada (2000: 58), las “buenas antologías”, a las cuales “el tiempo suele sentarles bien y en no pocos casos convertirlas en testimonios de la evolución poética”.

⁶⁰⁰ Del total de marcas textuales que presenta esta antología, las relativas al lenguaje vulgar suponen un 31,4%, proporción notablemente mayor que la encontrada para el TMCen, en que los pasajes referentes a éste no llegan ni a un 4% de todos los fragmentos conflictivos que hemos encontrado.

Tomando en cuenta, precisamente, la suerte que correría esa última obra, llegamos a la conclusión de que las decisiones tomadas al respecto de la *Antología* de Plaza & Janés constituyen males necesarios con tal de asegurar su publicación durante la dictadura. Con todo, se observan también algunos riesgos que asumieron los editores y el antólogo, si bien no lo son tanto en virtud del formato seleccionado, ya que un poema señalado por los censores podía ser fácilmente eliminado o reemplazado por otro. Todas estas actuaciones ponen de relieve el hecho de que traductor y editores eran conscientes de las reglas del juego y los límites del campo, actuando en consecuencia en la selección de los textos y la elección del léxico empleado en la traducción. Por tanto, teniendo en cuenta la evidencia que hemos examinado, no cabe duda de que la autocensura constituyó la norma operacional por excelencia empleada por Barnatán para producir un texto aceptable en el marco de la dictadura franquista. Esta tendencia ha sido constatada también para otros tipos textuales dentro de éste y otros períodos del franquismo⁶⁰¹.

En lo que respecta a la publicación de poesía *beat* en revistas, y en *Claraboya* en particular, no es posible determinar de forma concluyente si la falta aparente de intervención censoria en el texto publicado en la misma se debe a que se empleaban criterios diferentes en la evaluación de publicaciones periódicas o a una mayor laxitud por parte de los responsables provinciales de dicha censura. Hay otras consideraciones que pueden explicar la mayor atención de los censores al texto publicado por Plaza & Janés. En este sentido, conviene subrayar la diferencia sustancial existente entre las tiradas de ambas publicaciones, de 700 ejemplares en el caso de la revista y 3.000 en el de la antología. A esta circunstancia cabe añadir el hecho de que el ámbito geográfico de *Claraboya*, claramente restringido por mor de las limitaciones materiales, dista mucho del alcance de “Selecciones de poesía universal”, colección amparada por una casa editorial consolidada a nivel nacional y cuyo carácter es “de clara voluntad mayoritaria”⁶⁰² (González Corugedo 1971: 112). Se aprecian, por tanto, de forma clara las diferencias existentes en términos de capacidad de distribución y notoriedad de ambas entidades editoras, puesto que los recursos y mecanismos de que disponía una

⁶⁰¹ Consultar los estudios TRACE de Gutierrez Lanza (2000), Serrano Fernández (2003), Rioja Barrocal (2008) y Gómez Castro (2009).

⁶⁰² Roberts (2000: 139) establece en este sentido la relación entre los canales de distribución de la poesía y los centros de creación de la misma: “The audience for new poetry is small and specialist, and the city may be the only realistic place for a poet to be heard[;][...] its creators are apt to live in high-density housing”.

empresa como Plaza & Janés se antojan de mucho mayor calado que aquellos con los que podía contar una publicación minoritaria como *Claraboya*.

Otro factor que contribuye a que la selección de la revista no sufriera atropellos se debe a que en ésta se habían omitido diversos fragmentos de forma previa a su publicación, muestra clara de autocensura que, aun siendo fácilmente observable en ambas publicaciones, deja al texto de *Claraboya* prácticamente en una condición de asepsia ideológica absoluta. Así, aunque sorprende la presencia de un poema como “America”, expurgado de la *Antología* por los censores, tanto éste como “Howl” aparecerán muy recortados en la revista leonesa.

Por otra parte, la inclusión del texto original no será problemática. En ningún caso parece que a los censores les preocupara otra cosa que no fuera la traducción de los poemas seleccionados. Sólo se observa un caso de elisión parcial en el TO debido a la censura oficial. Aun así, es muy probable que el fragmento desapareciera como consecuencia natural de la supresión de su traducción para evitar de este modo las consiguientes discrepancias entre el TO y el TM, si bien éstas se darán de todas maneras por las numerosas modificaciones que se introducirían en el texto español. Con todo, el conocimiento restringido de la lengua inglesa entre la población española a principios de los años setenta parece haber supuesto una limitación adicional a la ya impuesta por el público tan escaso con el que contaban las publicaciones de poesía, por lo que, teniendo en cuenta esta circunstancia, los censores no parecen haber sido especialmente celosos a la hora de recortar el texto inglés.

Las decisiones tomadas por el antólogo, los editores y los censores llevarán a una pérdida clara del impacto del lenguaje, lo que constituye, en muchos de estos poemas, el foco principal. Buena parte de la intención original queda diluida como consecuencia de estas alteraciones textuales, apareciendo un contenido que poco podía escandalizar o, incluso, sorprender. Se trata, por consiguiente, de una antología que, tratando de ser representativa de ese movimiento literario, no lo es en realidad, puesto que se pierden no pocos de los elementos centrales que caracterizan al mismo, como su carácter transgresor e, incluso, de confrontación (Trigilio 2002: 121; Sherman Swing 1972: 668). A pesar de esta tesitura, su publicación, aun en esta forma, constituía un imperativo literario, e incluso social, de primer orden. Algunos de los escritores españoles que comienzan su actividad durante estos años se nutrirán de los *beat*, no

tanto por el contenido y el lenguaje procaces de sus textos, características que no transpiran en las traducciones de la época, sino por su filosofía vital plasmada en un inconformismo crónico⁶⁰³. El legado de los autores de la *beat generation* en España es, en términos de relevancia cultural, probablemente mucho más importante que la producción literaria que éstos pudieran haber dejado.

La antología, por tanto, se publicará porque en ese momento podía existir, aun con las limitaciones expresivas reseñadas⁶⁰⁴. Más aún, aquellas traducciones tenían que llegar, porque existía la necesidad de que se publicaran⁶⁰⁵. Muchas veces eran los propios traductores y editores los que, por su deseo de tener la obra disponible en castellano, llevaban a cabo el esfuerzo para que esto fuera así, cubriendo de esta manera un nicho que ellos mismos se habían encargado de crear⁶⁰⁶. Esta exigencia era mayor que cualquier otra consideración, así que el que la calidad de las traducciones no fuera buena⁶⁰⁷ o el tener que eliminar parte de su contenido como consecuencia de la intervención censoria constituían males menores. “Las obras de los poetas ‘beat’” eran, por tanto, “casi [...] actos de salud pública” (Giménez-Arnau 1965: 51), cumpliendo una de las funciones tradicionales de la literatura como “reactivador social” (Martín

⁶⁰³ Se puede ilustrar este punto con la labor de grupos literarios de la época como *Tragaluz*, que se alimentaría de “la estética de la Beat Generation y su planteamiento vital, más por actitud que por conocimiento profundo de su literatura” (Guzmán Simón 2005a: 97). Prieto de Paula (1996: 34) destaca con respecto a la motivación por la que los literatos españoles tomaron como referencia este movimiento que “A finales de la década del sesenta, la afición a la segunda vanguardia europea y americana, y en general a la protesta beat y a los movimientos ideológicos que a la sazón trataban de redefinir el mundo, exigía el rescate de quienes, también en línea renovadora, habían resistido dentro de España a la homogeneización cultural impuesta o propiciada por el sistema”.

⁶⁰⁴ Se da así un paralelo con la obra original de los *beats*, por cuanto la publicación de la misma pudo darse únicamente al reunirse las condiciones adecuadas, lo que supuso, principalmente, el desplazamiento de los miembros de la costa atlántica de Estados Unidos a la pacífica, ya que, como expone Charters (1973: 231), “In San Francisco there was a much looser literary scene. Major publishing was centered in New York, but on the West Coast there was a tradition of small press publishers and a much freer political and social climate”.

⁶⁰⁵ Hablando acerca de esta demanda, Julià (2007: 15) apunta: “Todo lo que oliera a underground, [...] a Kerouac y Cassidy, [...] era alimento para el espíritu inquieto en esa época en la que el dictador todavía no había cesado de existir y en la que aún faltaba mucho para que la grisácea España del Seiscientos se evaporase totalmente”.

⁶⁰⁶ Ruiz Casanova (2011: 94) aclara en este sentido que en los momentos en que la poesía es menos popular existe una mayor tendencia de los poetas a asumir, “casi en exclusividad”, “la labor de difusión, de lectura y de traducción de los poetas extranjeros”. Según el mismo autor (ibidem), el que los poetas se arroguen este papel se debe a que “la traducción poética no responde a pautas *profesionales* ni *comerciales* –como sí la traducción de obras literarias de otros géneros–, sino a las necesidades individuales de *completar* algo más que una lengua poética, completar –y contribuir a formar– el *idiolecto* de un poeta”.

⁶⁰⁷ El lector podrá encontrar en la sección 7.1.2.1. varios comentarios expresados con respecto a este tema por diferentes críticos. Aparte de éstos, alguno de los traductores involucrados en este proceso señalará las dificultades que encontraría a la hora de verter los versos *beat*. Así, Manrique (2007: 22), traductor del poemario de Gregory Corso *Gasolina y otros poemas*, reconoce, “sufrí. Me asombra mi inconsciencia, mi audacia: yo era autodidacto en inglés y allí estaba echando pulsos con versos *beat*”.

Nogales 2001: 186), y constituyendo productos de primera necesidad cultural para una juventud española de finales de los sesenta y principios de los setenta ávida de estas lecturas.

Asimismo, confluyen otra serie de circunstancias que hicieron posible que la obra viera la luz. La publicación de un libro de poesía *beat* sólo podía haber sido asumida siguiendo exactamente las pautas que se dan en la colección de Barnatán: edición como volumen antológico, selección de poemas o fragmentos exentos de contenidos ideológicamente marcados, y modificación textual exhaustiva para eliminar cualquier rastro de éstos. A tales factores hay que añadir otro: las revistas y la antología de Urtecho y Cardenal y la de Girri ya habían allanado el terreno.

Cabe también destacar que, una vez que fue posible, “El editor y el traductor [...] actuaron con astucia para que aquel aterrizaje fuera suave” (Atxaga 2006). Esta circunstancia queda reflejada en los paratextos que acompañan a la antología, utilizados como medio para mitigar cualquier poso de conflictividad que pudiera quedar tras el proceso de autocensura. Entre éstos aparecen comentarios en la introducción empleados para justificar referencias a temas ilícitos como el comunismo y el uso de notas que alteran, necesariamente, la recepción de los poemas.

Por otra parte, Atxaga (ibíd.) señala otro elemento que, más allá de la existencia de un sistema represivo, había impedido que la obra viera la luz hasta ese momento:

Lo que no era posible era la publicación de un poema como “Howl”. Pero no únicamente por la censura, como en el caso de los poemas de Blas de Otero; sino por la imposibilidad de que alguien pudiera ponerse en el lugar de Allen Ginsberg o en el de los protagonistas de su poema. ¿Quiénes eran esos grandes espíritus que se arrastraban de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente? ¿Qué era la marihuana? ¿Y la mescalina? Ni idea. “Howl” hablaba de otro planeta. De llegar a publicarse habría sido, en la España de principios de los sesenta, un OVNI.

Esta barrera iría cayendo con la llegada de una “auténtica avalancha” de foráneos, que encontrarían en España un destino turístico apetecible “Tras la devaluación de la peseta, efectuada en noviembre de 1967” (Usó 1996: 247). Entre éstos, se daría “la invasión de músicos extranjeros [...] [que] contribuyó a establecer nuevos modelos de estilo y comportamiento, en un país largo tiempo aislado y autárquico” (García Lloret 2006: 56). La música abonaría el terreno para la recepción de obras como la de Ginsberg anticipando muchos de los temas que ya había tratado la generación *beat*. Así,

las canciones, especialmente las creadas en el seno del movimiento *hippy* y representadas en géneros musicales como el psicodélico y el *underground*, cuyo “momento culminante [...] en España tuvo lugar hacia 1969-1971” (ibíd.: 51), contenían habitualmente “referencias expresas a ‘la droga’, que en el extranjero se solían velar con metáforas y dobles significados, con el fin de eludir la censura” (ibíd.: 53), facilitando de esta manera la aparición de la *Antología*⁶⁰⁸. Estos géneros se nutrían a su vez de la obra de la *beat generation*, en lo que constituye un complejo viaje de ida y vuelta, con la música haciendo las veces de intermediario, influyendo ambos fenómenos de forma concurrente en la literatura de creación en España.

La pujanza de la *beat generation* y, más en concreto, de la *Antología de la “Beat Generation”*, en el panorama poético y editorial español, así como en diversos movimientos literarios originados durante el tardofranquismo, se dejaría sentir durante esta época. Dicho influjo se materializaría en la producción de números especiales en diversas revistas, y la organización de varias tertulias que orbitarían alrededor de la obra *beat* (Guzmán Simón 2005b: 313), en las traducciones posteriores que se generarían a partir de ésta, y en grupos literarios como *Tragaluz*, cuyos textos se nutrían claramente de los de estos autores (Garbisu 2010: 85).

Buena parte de estos fenómenos tienen, casi inexorablemente, a la figura de Marcos-Ricardo Barnatán como nexo de unión. El poeta hispano-argentino se convertirá en un personaje fundamental para entender la recepción de la *beat generation* en España, por cuanto coordinaría muchas de estas publicaciones, proporcionando también el armazón teórico a partir del cual se filtraría la llegada de estas obras. Al mismo tiempo, aunque no cabe duda de que esta obra es deudora de antologías pioneras y de la contribución traductora de diversos autores al número especial de *Claraboya*, la influencia de su antología en la producción traductora posterior es innegable.

⁶⁰⁸ El propio Atxaga (2006) confirma este extremo al afirmar que “Las canciones precedieron la salida del libro de Allen Ginsberg y lo hicieron posible”. De hecho, en la crítica de la *Antología* firmada por Lucrecio para el *Diario Madrid* (23 de septiembre de 1970, pág. 20) éste señala que notas como una en que Barnatán explica que el hachís es una “hierba que se fuma en Oriente” constituían “llamadas ingenuas”, puesto que la sociedad española de finales de los sesenta ya estaba perfectamente familiarizada con dicha droga, habiéndose convertido su consumo en esa época, especialmente “entre la juventud”, en “imparable” (Usó 1996: 205, 207).

Entrando en disquisiciones metodológicas, como ya comentamos en un apartado anterior⁶⁰⁹, el método manual resultaba el idóneo para manejar un corpus de este tamaño. No obstante, hemos podido estimar la utilidad de los términos ancla, propuestos por Gómez Castro (2009) utilizando como referencia nuestro conjunto textual. En este sentido, de los 198 translemas problemáticos que hemos aislado en el análisis textual, 107 (un 54% del total) se pueden localizar empleando en búsquedas los términos propuestos por esta autora. Ampliando la lista con otros vocablos registrados en nuestro corpus o adaptando los ya existentes en la misma, podemos ubicar otros 52 (26%) y 8 (4%) respectivamente. De esta manera, apenas quedarían otros 31 translemas (16%) que no se podrían encontrar con esta herramienta metodológica, bien por ser demasiado vagos o específicos o por tratarse de metáforas, siendo en principio un análisis manual de la obra completa la única opción para localizarlos. Sin embargo, aun en estos casos, nos encontramos con que el empleo de los términos ancla permite en todos los casos discriminar los poemas problemáticos, con lo que resulta sencillo, analizando individualmente los mismos, aislar dichos translemas. Dada esta coyuntura, estimamos pertinente el uso de esta herramienta con corpus de mayor tamaño, en los que una búsqueda manual de todos los pasajes conflictivos resulte poco eficiente o, incluso, inviable.

La presente Tesis Doctoral supone un nuevo paso del grupo TRACE para describir la evolución de la traducción en la España del siglo XX y el funcionamiento de los diferentes mecanismos de censura operantes durante el período estudiado. Dentro de ese planteamiento, éste no pretende ser, en ningún caso, un testimonio definitivo de la situación de la poesía traducida del inglés a lo largo de todo el período meta ni del funcionamiento de la censura sobre este tipo textual, pero esperamos resulte útil como aproximación inicial al desentrañamiento de cuestiones que, por limitaciones de espacio y tiempo, no se han podido analizar en profundidad⁶¹⁰. Estimamos, ante todo, que este

⁶⁰⁹ Consultar el epígrafe 5.1.2.3. de esta Tesis Doctoral.

⁶¹⁰ Entre éstas aparecen cuestiones relacionadas con las traducciones de la *beat generation* que no hemos podido tratar, bien sea por restricciones de tiempo o por falta de material bibliográfico, como un estudio pormenorizado de las demás traducciones que forman parte de nuestro corpus, ya que éstas fueron incorporadas a nuestro análisis como elementos de comparación más que como objetos de estudio. Otro tema pertinente que no hemos explorado es la difusión pirata de muchas traducciones de poesía, con las tiendas de discos como punto de distribución de copias mimeografiadas o xerografiadas, hecho cuya existencia hemos podido constatar a través de entrevistas personales. Aparte de estas áreas, otras que convendría explorar tienen que ver con el análisis de la calidad de las diferentes traducciones, la comparación directa, con datos concretos, con la situación censoria de la poesía española producida en esa época, un análisis exhaustivo de buena parte de la *Antología* como traducción intermedia del francés

trabajo abre nuevas vías de investigación que permitirán completar el panorama general de la traducción y la edición de poesía en la España de posguerra.

y, dadas las similitudes observadas entre los diferentes textos, el posible plagio en el caso de algunas versiones.

9. SUMMARY

1. INTRODUCTION

This doctoral dissertation is part of the work done by the TRACE group⁶¹¹ (acronym for “TRAnslations CEnsored”), and it is meant to be an extension of the research undertaken by TRACE members on (self)censorship in translation. In this case, we will tackle a new text type, poetry, different from what others have already studied such as cinema (TRACEci), theatre (TRACeTi), and narrative works (TRACeNi). Given that this research is not done in a vacuum, but based on established methodology and results, among the main goals of this study is to corroborate whether the conclusions reached hitherto on these other areas are applicable to the translation of poetry written in English.

In addition, we will try to explore the peculiarities of this text type in relation to the censorship mechanisms. In this regard, there are very few studies that shed light on the relationship between poetry and censorship in Franco’s Spain, not only in regards to translated poetry⁶¹², but even to original poetry in Spanish⁶¹³. In view of this fact, this work aims to be a stepping stone to the exploration of that field. In order to do that, we will survey the state of poetry translated from English in the book market, taking Spanish poetry as a term of comparison. We will also explore the extent to which (self)censorship affected both Spanish and translated poetry originally written in English and try to find patterns that may help describe the general trends poetry translation and publishing followed during this period.

⁶¹¹ The Spanish Ministry of Economy and Competitiveness recently awarded TRACE a grant for a three-year (2013-2015) Research Project (reference FFI2012-39012-C04). For more information on TRACE, visit the following websites: <http://trace.unileon.es/>, <http://www.ehu.es/trace/home-eng.html>.

⁶¹² We can highlight one article related to translations from English, by Lázaro Lafuente (2001-2002), in which the author analyses several translations of James Joyce’s poem “The Holy Office”.

⁶¹³ We have not been able to locate any studies devoted to a thorough evaluation of the impact of censorship in Spanish poetry. This fact may be surprising in view of the proclivity of post-war authors, particularly the so-called social poets, to express their political and social opinions in their works. There are just a few published articles on this topic, including two by Montejo Gurruchaga (1998/2007a; 2000/2007b) on Blas de Otero’s literary output.

In order to achieve those aims, the time span selected for this study covers the years 1939 to 1983, which coincides with the whole of Franco's dictatorship and the early years of the transition to democracy up to 1983⁶¹⁴. That choice was not random, but it was rather motivated by the interesting nature of that period for a study of this kind, for the intensity of changes on a political, economic, social and cultural level during those years can be readily measured, being these factors that could well induce certain variations in the linguistic and translational behaviours (Bourdieu 2003: 134).

We must assume in that regard that the translator is by no means a neutral agent working alone in his ivory tower, but just one of the many elements that form a cultural system (Bassnett 1997: 18). Such individual is, therefore, bound to the same conditions that are set by the target culture itself, which, in turn, determine the degree of acceptability of translations (Roberts 1992: 14). He is also influenced by the principles dictated by the ruling classes, which are attracted to the translations' power to "contribute to the creation of a cultural environment that temporarily favours their interests" (Pegenaute 1996: 182).

Covering such a broad period also allows us to observe the intense transformation experienced by the post-war Spanish publishing model, both in terms of distribution channels and publication formats. Taking those premises into consideration, we can attest to the need to pay heed, not only to purely linguistic aspects, but to the cultural dimension of the phenomena relevant to our study as well. In order to achieve that aim, this doctoral dissertation is divided into four main areas:

The first one consists in a methodological justification, by means of which this project is located within the disciplinary framework of Descriptive Translation Studies, following the model set by Gideon Toury (1995a). We will also take into consideration

⁶¹⁴ The starting point was initially set in 1978 for its importance as the year in which two concurrent events of the utmost importance from the standpoint of official censorship took place: the demise of the last Francoist organization devoted to the control of information, the Ministry of Information and Tourism, and the passing of the Spanish Constitution. That chronological boundary also coincides with other TRACE studies such as the one by Gómez Castro (2009) on narrative translations written in English. However, the relative wealth of information available on the censorship archives regarding the works published in the following years and the relevance of those data in determining the evolution of publishing trends in poetry translated from English made it logical to extend the upper limit of this study to 1983.

various contributions made by other translation theoreticians which will let us describe the procedure we will use in our textual and contextual analysis.

In the following section the reader can find a study of the contextual parameters that affect the translation of poetry, with specific reference to three key areas: the political and economic evolution during the dictatorship; the cultural conditions to which translation was subjected, particularly in regards to the structure of the poetry market; and lastly, we will review the different stages of the Francoist censorship apparatus, highlighting at the same time the most significant events concerning legislation, including the two landmarks by which book censorship was regulated throughout the studied period: the 1938 Press Law and the 1966 Press and Print Law.

The next step consists in the description of the tools and methodology employed in the design of the TRACEpi (1939-1983) Corpus 0/Catalogue, concerning poetry translations from English that were reviewed by the censorial authorities between 1939 and 1983. The quantitative and qualitative analysis of the data contained in it will allow us to find regularities that explain the basic principles on which official censorship operated. This, in turn, will facilitate the selection of those works that will be targeted for a textual analysis for their relevance to the study of censorship and other related phenomena.

Once that selection has been made, we will go on to define a valid textual analysis model for the texts that will be part of the TRACEpi (1939-1983) Corpus. We will close this dissertation with a thorough explanation of the steps followed in building that Corpus, along with its descriptive-comparative study. This will allow us to draw meaningful conclusions and to test the validity of the hypotheses formulated during the contextual study and the TRACE Catalogue analysis. Also, we will try to establish patterns in translation modes that will help us discern the prevalent norms of translation at that time.

Exploring these issues is more than a mere excuse to delve once more into the murky waters of Francoist censorship to examine a different text type. It is our ambition to go beyond that and accurately portray the landscape of poetry translated from English and the way translation and publication of these books worked during Franco's Spain and the transition to democracy. In order to do that, we will develop and test several

hypotheses that explain the evolution experienced in those areas, even up to the present day. Therefore, we intend to explain how many of the principles on which the current Spanish poetry market is founded are not products of happenstance, but trends that have their roots in the latter part of Franco's rule.

We hope readers of this doctoral dissertation find it useful not only as a source of answers. Above all, it should also provide them with meaningful questions that might allow them to have a glimpse into new research avenues that may have not yet been considered. As the ground still to be covered in this subject is exceptionally large, we regard the existence of this study as entirely justified, if only to spur further research on the censorial treatment of poetry.

2. METHODOLOGY: The TRACE Method

A complex study such as this one, in which many factors are involved, has to be supported by a strong theoretical framework that ensures reliable conclusions. It is, therefore, paramount, to devote some time to explaining the methodology this research is based on. In this regard, we will proceed to define the basic tenets of Descriptive Translation Studies and to explain how those can be applied to the study of censorship in translation.

2.1.1. DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES

The TRACEpi project is inscribed in the field of Descriptive Translation Studies (DTS) and follows the methodological model established by previous TRACE studies, adapted to better suit the particularities of poetry and of the data collected during the different stages of the research. Basing a study such as this one on DTS is pertinent, for that discipline put an end to the traditional isolation of the translation phenomenon inside the target culture.

Toury's (1995a; 1995b) proposal for DTS encompasses Holmes' (1988) foundational effort for a scientific study of translated texts as well as the emphasis on the TTs and the relationship between translations and the target culture put forward by Even-Zohar (1990) as part of the Polysystem Theory (Sánchez Trigo 2002: 60, 94). He would, however, establish his own methodological framework, grounded on the concept that "no empirical science can make a claim for completeness and (relative) autonomy unless it has a proper *descriptive branch*" (Toury 1995a: 1). The ultimate goals of DTS are the reconstruction of norms that allow us to explain the processes involved in translation and the elaboration of hypotheses that may be substantiated by subsequent studies. To achieve that, Toury takes into consideration both the products of translation, the translated texts, and the socio-cultural context in which they are produced and consumed, defining three distinctive stages in research:

- 1 Situate the text within the target culture system, looking at its significance or acceptability.
- 2 Compare the ST and the TT for shifts, identifying relationships between ‘coupled pairs’ of ST and TT segments, and attempting generalizations about the underlying concept of translation.
- 3 Draw implications for decision-making in future translation. (Munday 2001: 112)

The development of these stages will revolve around a series of fundamental concepts, among which those of *equivalence* and *norm* are of utmost importance. Our concept of *equivalence* is understood as a “dynamic notion of functional and relational nature, subordinated to historical norms and acting as defining property of every translation” (Rabadán 1991: 281; Toury 1995a: 61). Considering that equivalence between ST and TT is accepted as a given (Toury 1980: 47), the main interest lies in knowing “how that concrete equivalence is, which criteria were followed in the transference process and which translation models underlie the translator’s decisions” (Rabadán 1991: 281).

On the other hand, the concept of *norm* is based on the descriptive analysis of the empiric material, that is, the translations themselves⁶¹⁵. Thus, *norm* refers to all the recurrent patterns or regularities that are observed while studying that material and that characterise translation for that period, work or text type (Rabadán & Merino 2004: 24; Baker 2001b: 163). One of the primary aims of this project consists, precisely, in finding the norms that define translation through the target period. To accomplish that goal, Toury (1995b: 213) regards as two of the main sources for gathering research material the translated texts (TTs) themselves, which, when compared to the source texts (STs), reveal patterns and norms the translator is guided by in his activity, and the explicit comments about translation norms made by those involved in the translation process, termed *paratexts* by Genette (1997: 1, 4, 5, 344), which include material both internal (*epitext*) or external (*peritext*) to the volume in which the main text is included (Tahir-Gürçağlar 2002). While the fulcrum around which our research will revolve will be the descriptive study of translations, extratextual material, both in the form of peritexts and epitexts, will be used as a complement, including censorship reports and the various censorship laws that were in effect at the time.

⁶¹⁵ According to Toury (1995a: 32, 56-59), translations are all those texts that are considered to be so in the target culture (Rabadán & Merino 2004: 25).

2.1.2. THE STUDY OF TRANSLATION AND CENSORSHIP: LOOKING FOR A VALID DESCRIPTIVE MODEL

Having established the basic methodological tenets of DTS that will serve as the foundation for our study, we need to build a functional analysis model for the study of the effects of censorship on poetry translated from English. Given that the tools and procedures used in previous TRACE research (Gutiérrez Lanza 2005) have been successfully implemented for other text types, we will employ the same methodology. Also, we will focus not only on the linguistic dimension of the research, but on its cultural component as well, for both fields are, according to Tymoczko (2002: 12), “mutually enlightening and reinforcing”:

it is no longer possible to approach any text in a simple or unproblematized manner, least of all translations which de facto link two languages and two cultures. In a sense two new infinite orders have opened up: the virtually inexhaustible possibilities suggested by segmenting texts into smaller and smaller linguistic units, and the equally inexhaustible possibilities suggested by the relationship of texts to layer upon layer of context, including the context of other texts (ibid.: 11).

Tymoczko (ibid.: 16) also highlights the importance of setting a series of hypotheses as a starting point that will guide our research and will be tested throughout it. Accordingly, it is fit to pose questions regarding the direction of the analysis, which in our case may be narrowed down to the following ones: What are the limits of the poetic genre? What norms of translation are being followed in the translation of poetry texts from English into Spanish? Are these stable, or do they vary over time? What position do the translator and poetry translated from English occupy in the target culture? How does the context in which the translation of poetry in English takes place impact the very process of translation in Spain during that period? To what extent was poetry affected by (self)censorship? Through what mean(s) was poetry translated from English published during that period? How does this influence the way in which poetry is translated today? To answer these questions, as we have just noted, we will use both a linguistic, or *microscopic*, and a cultural, or *macroscopic*, approach. This will allow us to obtain a broader picture of the field of translation for each text type. Next, we will elaborate on the major stages of our analysis, starting with the study of the recipient context.

2.1.2.1. Preliminary analysis of the recipient context

Given that the norms are endemic to a specific literary system and tied to a concrete period, it is crucial to thoroughly describe the configuration of the target culture system in which these translations were produced (Toury 1995b: 211). Consequently, the first stage of this study will be to explore the contextual factors that affected the production and publication of those texts, which allow us “to assess the significance of the data, to analyse the norms”⁶¹⁶ (Venuti 1998: 29).

At that point we will establish the preliminary norms which governed translation during this period. The main advantage of covering a broad time span lies in the possibility of observing the evolution of those norms through the years. Thus, we will identify the various policies implemented by publishers, translators and censors, which were, in turn, contingent on the political, economic and social configuration of the country. Evaluating the contribution of these aspects allows us to broaden our understanding of the phenomena observed in the translations themselves, even though they are still subordinated to the textual analysis. In the following section we will explain the procedures used in said analysis, briefly describing the corpora⁶¹⁷ we have built at different phases of the research.

2.1.2.2. Corpus-based pre/con(textual) analysis

Carrying out a descriptive study such as this one implies, as Toury (1995a: 1) notes, the thorough analysis of “well-defined corpuses, or sets of problems”, which leads to “an insight into the process of translation itself” (Hunston 2002: 3). The advantage of applying the resources provided by corpus linguistics, resides in the fact that it affords us “an empirical approach to the description of language” (Kenny 2001b: 50), thus working in parallel with DTS⁶¹⁸. The use of computer tools for analysing corpora and handling corpus data allows for far-reaching generalisations about

⁶¹⁶ In this regard, Polysystem Theory has as its main advantage the fact that “it allows for its own augmentation and integrates the study of literature with the study of social and economic forces of history” Gentzler (2001: 119). Proper lack of attention to those contextual parameters during research would lead to incomplete or even poor results and conclusions.

⁶¹⁷ *Corpus* implies a “collection of texts held in machine-readable form and capable of being analysed automatically or semiautomatically in a variety of ways” (Baker 1995: 225) which are “selected and compiled according to specific criteria” (Olohan 2004: 1).

⁶¹⁸ Laviosa (2002: 1) highlights the importance of corpora, since “they reveal facts of the process and product of translation which are new, consistent and based on solid empirical foundations”.

translation practice compared to those obtained through manual means⁶¹⁹ (ibid.: 52). Therefore, their contribution to determining the norms of translation is vital⁶²⁰ (Baker 2001b: 164). On account of this, we will use the tools provided by corpus linguistics in our textual analysis to accomplish our goals. Different corpora will be employed at various stages⁶²¹ to facilitate the systematic study of the censored translations. This, in turn, will lead us to isolate the prevailing norms during the studied period.

The first step in this regard is the construction of the *TRACEpi (1939-1983) Corpus 0/Catalogue*, which has a listing of those poetry translations from English that were subjected to the censors' intervention at the time. The *Corpus 0* denomination refers to the fact that it contains the texts which will potentially be the object of a subsequent textual study. The exhaustive analysis of the Catalogue data is a central part of this doctoral dissertation, for it will lead to the selection of "texts or sets of texts representative of trends, regularities and even norms, which have been isolated in the preliminary phase of the study" (Gutiérrez Lanza 2004: 448). The fourth chapter of this dissertation is devoted to the detailed description of the methodology employed in the compilation of this Catalogue, along with its analysis.

The following section covers the design of the *Corpus 1*, a parallel corpus comprised of the original texts in English along with their corresponding Spanish translations of the representative textual samples chosen from all the titles included in the *Corpus 0*. The use of computer tools in the corpus design facilitates working with vast quantities of linguistic data, aligning texts and searching strings of text, subsequently simplifying the analysis and maximising the results⁶²². It is therefore desirable to employ them in a descriptive-comparative study such as this one (Kenny

⁶¹⁹ This does not preclude the direct intervention of the researcher, for Malmkjær (quoted in Kenny 2001b: 54) considers that "in order to be able to provide any kinds of explanation of the data provided by the corpus, rather than mere statistics, analysts really need substantially more context than computers tend to search and display".

⁶²⁰ One of the persistent criticisms towards both Even-Zohar and Toury is related to their tendency to arrive at generalizations based on a restricted amount of data (Gentzler 2001: 122; Munday 2001: 117). This could well be avoided by using corpora, which open up the possibility of working on studies with "masses of textual data to draw on" (Malmkjær 2005: 59).

⁶²¹ These may be *monolingual*, restricted to one language, and *parallel corpora*, incorporating texts in one language and their translations into another (Kenny 2001a: 58-65). Due to our focus on translations, our main interest is, however, in the latter, for these can help us obtain "information on language-pair specific translational behaviour" (Kenny 2001b: 51).

⁶²² This is particularly true in the case of parallel corpora, which "allow[...] you to produce bilingual concordances" (Bowker y Pearson 2002: 93), thus facilitating the retrieval of keywords or phrases and their corresponding translations.

2001a: 69; Zanettin 2000). To ensure reliable results, we will attempt to have a corpus as representative of the phenomena we are studying as possible.

Finally, once we establish the texts that will be used in the descriptive-comparative analysis, we will proceed to build the *Corpus 2*, consisting in those bitextual units selected from the *Corpus 1* for their pertinence in the study of (self)censorship. At this point we will try to identify the various patterns observed at different levels, paying attention to the additions, modifications and deletions the TTs might have been subjected to, particularly those recurrent practices that could be indicative of (self)censorship.

2.1.2.3. Translational norms

The final aim of the research is the “establishing and classification of various strategies and norms that lead to the translational model of that particular period” (Gutiérrez Lanza 2005: 60). We will pay special attention to forms of translation that might be ideologically marked and specific of the recipient context. In order to isolate these phenomena, we will take as a point of reference several translation techniques employed in these works, which are described in section 6.1.3. of this dissertation.

The productivity of the implementation of DTS and the Polysystem Theory, along with the contribution made by corpus linguistics, is backed not only by research carried out within TRACE, but also by numerous other studies, including some devoted specifically to the diachronic analysis of poetry translation and its norms (Pascual Garrido 2001: 556; Gallego Roca 1996: 17, 18). However, although the present study follows the basic guidelines set by previous TRACE research, it is adapted to suit the characteristics of the text type being analysed, poetry, as well as the particularities of its translation. These areas will determine the direction of the research.

3. THE RECIPIENT CONTEXT: SPAIN (1939-1983)

3.1. POLITICS AND ECONOMY

After the Civil War, Spain was economically and culturally bankrupt. Franco's regime promptly crushed or silenced all elements still loyal to the Republic⁶²³, leading to a massive exile of hundreds of thousands of Spanish Republicans (Payne 1992: 83, 84). On the other hand, the Spanish economy did not return to the income and industry levels of the Republic until the early fifties (Tussell 2004a: 655, 659). This situation was caused by the debt incurred during the Civil War, Spain's neutrality in World War II (ibid.: 633, 642, 643), its exclusion from relief programs such as the Marshall Plan (Preston 1994: 710), and the regime's autarchic policy, which slowed down the economy (Moradiellos 2000: 82; Tussell 2004a: 645, 650).

In the political scene, the dictatorship was characterised by Franco's political leverage, manifested in his tendency to balance the influence of the various political families of the regime to strengthen his position with each new government (Payne 1992: 89). Franco's authoritarian stance precluded Spain from becoming a fascist country (Llera 1994: 137). His early, timid alignment with fascism was just an opportunity to fulfill his imperialistic aspirations (Payne 1992: 98, 99) that quickly turned into a nonbelligerent or neutral stance during World War II (Llera 1994: 152, 153). Despite that change, Spain was vetoed from the UN after the conflict and expelled from various international organisms (Tussell 2004a: 618, 632) on account of its former associates. The regime was thus forced to implement a series of Fundamental Laws⁶²⁴ as a face-saving measure that asserted its Catholic and anticommunist nature. This resulted in the international bans against Spain being progressively lifted during the early 1950s and its eventual admission to the UN in 1955 (ibid.: 622; Payne 1992: 163, 165).

⁶²³ This systematic persecution spread to all those elements related to democratic liberalism. Francoism, more than a defined ideology, only admits a definition in negative terms: anti-liberal, anti-Bolshevik and anti-Masonry, thus being inherently repressive and corrective. Such tendencies are manifested in political terms in its interventionism in every aspect of national life (Monleón 1995b: 7).

⁶²⁴ Many of these would not come to fruition due to the reactionary nature of the regime. Among those that would, are the 1945 Fuero de los Españoles (BOE 18-VII-1945), a severely limited rights declaration (Tussell 2004a: 563), and the Succession Law (BOE 27-07-1947), which allowed Franco to hold his post for life (Llera 1994: 270, 271).

Further internal changes took place to save Spain's floundering economy, which, in the early sixties, was on the verge of collapse (Tussell 2004b: 110, 111). The implementation of a Stabilisation Plan in 1959 and the Development Plans (Payne 1992: 186-188) led to significant industrial growth. Their success, which was considered the regime's greatest achievement, insured Franco's political continuity⁶²⁵ (Llera 385, 386). The vertiginous industrial development at the end of the regime's final decade, served as a catalyst for a profound transformation in Spanish society, evidenced in the massive rural exodus (Payne 1992: 189) and in a substantial increase in purchasing power (Tussell 2004b: 178, 201, 202). These changes, however, would not prevent dissidence. Worker and student movements spearheaded an open confrontation towards the regime, while the increased unity of the political opposition (Moradiellos 2000: 123; Llera 1994: 426), and the appearance of ETA would constitute other fronts of resistance to the regime.

The later period is defined by Franco's progressive political retirement and the constant struggle between the conservative ministers and those who favoured a political change, reflected in several liberalising measures, ultimately limited in their real scope⁶²⁶. The question of Franco's succession was settled in 1967, when the *Ley Orgánica del Estado*⁶²⁷ and the *Ley sobre el Movimiento Nacional*⁶²⁸ were passed. These maintained the same basic governmental institutions, and opted for a monarchic solution (Llera 1994: 444-446), paving the way for Don Juan Carlos de Borbón to eventually become Franco's heir.

Turmoil in the remaining African colonies, along with increased internal opposition owing to the 1973 economic crisis marked the end of an era and the beginning of the democratic aspirations to those who had become a real alternative to the official discourse. In conjunction, international pressures due to the regime's disregard of basic human rights and the downfall of the Greek and Portuguese dictatorships (Tussell 2004b: 337; Moradiellos 2000: 188) also decisively contributed to that outcome. The final step was Franco's death in late 1975, which precipitated the

⁶²⁵ The economic recuperation was only possible, though, thanks to foreign investment, the strong immigration of the fifties and sixties (Tussell 2004b: 171-173) and the revenue generated by the incipient tourism (Llera 1994: 391).

⁶²⁶ Among the most important is the 1966 Press and Print Law (BOE 19-III-1966).

⁶²⁷ BOE 11-I-1967.

⁶²⁸ BOE 01-VII-1967.

dismantlement of the regime and the democratic transition, culminating in the passing of the Spanish Constitution in 1978⁶²⁹.

3.2. CULTURE

The cultural impoverishment due to the Republican exile⁶³⁰ and the death of many intellectuals during the war turned post-war Spain into a cultural wasteland (Díaz 1983: 22; Savater 1996: 9; Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 25). Although some of those who left eventually returned, they were left in a state of “interior exile” due to the existence of prior censorship (Díaz 1983: 23). Further complicating the Spanish cultural isolation was the regime’s crusade to ultimately achieve an ideologically aseptic landscape. That resulted in the forced removal of many of the teachers who worked towards the Republican ideal of Free Teaching and in the appointment of the Catholic Church as responsible of all educational matters. This outcome would contribute to the climate of “obsession [in] defence of orthodoxy” (ibidem). The only real opposition to the regime left in the educational front, particularly since the 1950s, would be the University (ibid.: 85).

Along with the regime’s corrective role, we can also observe a tendency to incentivise some form of official culture. Such initiative would be reflected in different cultural projects, such as magazine publishing, by means of which “the regime tried to incorporate the intellectuals into the official culture rather than lose them” (Mangini 1987: 35). To that end, it would use a group of intellectuals composed of members of the Falange Youth Front and Catholic and royalist conservatives (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 26). However, that task proved unsustainable due to its overly ambitious scope and the internal wars between its different factions (Monleón 1995b: 8). The regime then resorted to simply imposing control mechanisms over the literature that challenged its ideology and its members (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 27, 93).

⁶²⁹ BOE 29-XII-1978.

⁶³⁰ According to the Equipo Reseña (Alcover (coord.) 1977: 16), the exile would affect an 80% of the Spanish intellectuals.

During the last years of the dictatorship, the expansion of the reading public thanks to several policies enforced by the regime, along with the economic recuperation, would result in an increase in the publishing activity and in the population having easier access to culture. Nevertheless, these changes would be mainly quantitative, with mass literature and the mass media comprising most of the cultural landscape from the sixties onwards (ibid.: 97-99; Alcover (coord.) 1977: 70, 71).

3.2.1. SPANISH POETRY

The poetic landscape in Franco's Spain can be divided into three major generations: two post-war ones, and another one that hinges on the events of 1968. However, the exile of many Spanish poets, including the likes of Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti and Luis Cernuda (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 141), meant that much of the Spanish poetry produced after the war was not actually written on Spanish soil. Much of their poetry is characterised by the sadness, anger and nostalgia for the Spain they left behind (Correa 1980: 17). They also exhibit a progressive assimilation of elements native to the lands to which they would arrive, mostly Latin American, and an increasing degree of protest to the permanence of Franco's regime by the end of World War II (García de la Concha 1987: 257).

However, the greater poetic commitment would come from within the Iberian Peninsula. The departure of those luminaries, whose works were also for the most part banned in Spain (Vázquez Montalbán 1988: 129; García de la Concha 1987: 253), left a void that was further exacerbated by the country's cultural isolation. That meant that the poetic landscape would have to be rebuilt from scratch⁶³¹. The poets from that first post-war generation would fundamentally belong to two different groups (Correa 1980: 10). Those supporting the official discourse and coming from Falange Española would write in magazines such as *Escorial* and *Garcilaso*. These authors, the likes of Luis Rosales, Dionisio Ridruejo and Luis Felipe Vivanco, have a neoclassical style and prominently use "traditional themes and traditional forms" (Hierro 1988: 112).

⁶³¹ Some poetic groups would still serve as nexus between post-war Spain, the previous generations and the European avant-garde. These include surrealists such as Miguel Labordeta (Rubio & Falcó 1981: 51), the poets writing in the *Cántico* magazine, and those ascribed to *postismo*, a reformulation of surrealism (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 356).

Other poets would show their desperation for the horrors of the Civil War. A transition can be observed within this group, more existential and spiritual at first, towards an attitude of increasing protest. In this regard, the 1954 release of Dámaso Alonso's *Hijos de la ira* and the publication of *Espadaña*, a magazine featuring Gabriel Celaya, Victoriano Crémer and Eugenio de Nora, marked a turning point in that rehumanising trend. That change would be crucial to the popularisation of the social poetry phenomenon during the 1950s (Mangini 1987: 35; Carnero 2004: 643-645), which radically opposed the poetic language used by the *Garcilaso* poets⁶³² (ibid.: 649; Hierro 1988: 117).

The following generation, which reached its creative maturity during the sixties, had Madrid and Barcelona as its major poetic and publishing centres. These authors redefined social poetry, favouring a more mundane approach to their still realistic intention and abandoning the social aspect as a theme (Rubio & Falcó 1981: 65, 66). Their aim is to overcome the previous subordination of the poetic language to the historic dimension, and its resulting impoverishment. Another point of departure from the previous generation was that both, the authors pertaining to the so-called Barcelona school (to which Carlos Barral Barral, Jaime Gil de Biedma and José Agustín Goytisolo belonged), and the Madrid poets, (including Claudio Rodríguez, Francisco Brines and José Ángel Valente) (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 646-649) conceived poetry, not as a communication tool between the poets and their audience, but as a process of discovery (ibid.: 654).

All these changes, particularly in the aesthetic principles that defined social poetry, would reach their culmination in those writers born after the Civil War, which were not bound to the same historical conditions (ibid.: 118, 119). These, among which we can include Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Jenaro Talens and Jaime Siles, who rose to prominence during the 1970s, distance themselves from social poetry. The main concern for them is literature itself (Monleón 1995b: 9), placing the emphasis on an aesthetic component (Alcover (coord.) 1977: 81) free from historical burdens and social commitments. In order to achieve that, they revived the interest in Spanish pre-war poetry and were open to foreign influences, including the Anglo-American modernism

⁶³² Not all the poets writing in *Espadaña* share that stance. In fact, in most poetry magazines of the period there is room for authors with very different political views (Martínez Fernández 2005: 139).

(Correa 1980: 34), and the Beat Generation (Demicheli 2002: 53). At the same time, they share a clear taste for camp aesthetics and the language of the mass media (Barella 1983: 70; Lanz 2005: 26). The transition experienced in poetry, as in other spheres of Spanish society, predated the political one after Franco's demise.

3.2.2. THE POETRY MARKET

The economic struggles after the Civil War turned the book into a luxury item. That would lead to a drastic decrease in consumption, and negatively affected publishing houses, which lacked the money to buy proper equipment (Escolar Sobrino 1998: 309). Paper acquisition was subjected to severe restrictions, with the regime offering preferential treatment to the publication of propagandistic materials⁶³³ (Armas 1982: 110). All these factors contributed to a sharp decrease in the number of published books after the Civil War. The poor material quality of the books being produced in Spain due to the use of inferior paper to circumvent those constraints (Moret 2002: 91, 92) and the existence of official censorship further aggravated matters. Given the limitations Spanish publishing companies were subjected to, much of the market moved to Latin America, particularly, to Mexico and Argentina (Bayo 1991: 15; Armas 1982: 110; Domenech 1962: 4).

In order to alleviate these problems, the Ley de Protección del Libro Español⁶³⁴, along with the initiatives implemented by the National Book Institute, promoted publishing in Spain. The book market progressively recuperated along with the economy, growing exponentially by the end of the dictatorship (Escolar Sobrino 1998: 309; Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 96, 97). Such recovery was further aided by the increase in literacy, which also contributed to the expansion of the reading audience. In spite of that, and even taking into consideration the proliferation of all sorts of publications devoted to poetry, circulation numbers were still minimal in most cases. In fact, the regular audience for that genre was lower than one thousand readers, more often than not consisting of poets themselves and their inner circle (Vázquez Montalbán 1988: 132; Wright 1986: 1).

⁶³³ This policy is a mere continuation of the ones enforced by both armies during the Civil War regarding books, which were used at the time for political propaganda (Escolar Sobrino 1998: 299).

⁶³⁴ BOE 19-XII-1946.

The publication of translated texts fell too after the Civil War, with major works arriving years later (Mangini 1987: 15; Vega 2004: 550). The relative lack of interest of the Spanish public in literature written in English⁶³⁵ (Santoyo 1999: 215; Savater 1996: 11) would reverse in time, with a massive proliferation of translated works being published by the end of the period (Díaz 1983: 195; Vega 2004: 549; Santoyo 1996: 139, 140). The influence of contemporary poets in English is also perceived in the Spanish poetic output and the interest in translating that poetry, both from novel authors and those from previous generations, the likes of T.S. Eliot, Wallace Stevens and E.E. Cummings (Rubio & Falcó 1981: 92).

Madrid and Barcelona were the main publishing centres during the period (Bayo 1991: 17), the former being the dominant one until the sixties (*ibid.*: 33). Given the low sales figures for the genre, publishing houses developed several mechanisms to improve its distribution, breaking at the same time with the traditional preponderance of the two capitals (Rubio & Falcó 1981: 35, 36). The most relevant among these are literary magazines, anthologies and poetry collections. Literary and cultural magazines in post-war Spain, chiefly devoted to poetry, proliferated during this period, filling the void left by those who died or fled the country (Rubio 1976: 16, 17). These publications were particularly important for their role in the national poetic evolution (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 123). They also assimilated writers of all political and poetic persuasions, no matter how far apart they might be (Rubio 1976: 134; Sánchez Reborado 1988: 86; Novo 1990: 134), and established the basic creative guidelines of the different poetic groups (Alcover (coord.) 1977: 75).

Some magazines were also instrumental in the translation and publication of poetry in English (Rubio & Falcó 1981: 93), often, that of contemporary authors barely known in Spain⁶³⁶. These initiatives would, thus, help break to an extent the country's cultural isolation (Blanco Outón 2000: 352). It is also interesting to note that the censors do not seem to have been rigorous in enforcing censorship in the case of these magazines. This might explain the fact that editors would often include in them poems that had no other viable means of publication (Rubio 1976: 233; Mangini 1987: 45). Of the cornucopia of magazines published during those years we can highlight a few for their

⁶³⁵ This statement, according to the data used in the analysis of the TRACEpi (1939-1983) Catalogue, is absolutely true of poetry.

⁶³⁶ Rubio (1976) cites no less than 20 magazines that published poetry translated from English.

relevance in articulating post-war culture. Among these are the aforementioned *Garcilaso* (1943-1946) and *Espadaña* (1944-1950), representatives, respectively, of official culture and social poetry (Rubio & Falcó 1981: 37; Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 124), and also others that defined several poetic groups such as *Cántico* (1947-1957), *Postismo* and *La cerbatana* (both published in 1945).

Poetry collections and anthologies are often linked to the publishing endeavours of literary magazines (Bayo 1993: 27; Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 124). The publication of anthologies grew steadily throughout the dictatorship, particularly from the fifties onwards, and played a fundamental role in defining the poetic evolution in Franco's Spain (ibid.: 126, 127). Key anthologies include *Antología Consultada de la joven poesía española* (1952), and *Veinte años de poesía española* (1960), which compile poems by some of the most representative writers of the first two post-war generations, and *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), crucial in the reception of the seventies generation.

Poetry collections also experienced a constant increase after the war⁶³⁷, to such an extent that the poetry market would ended up being regulated through them (Bayo 1993: 27, 28). Similarly to poetry magazines, a large number of collections started during these years were short-lived, but the rest achieved certain degree of popularity. Poetry collections have served as platforms for introducing novel or barely known poets and for establishing others as great authors. The major collections during the period when it comes to poetry translated from English are “Adonais”, created in 1943, “Selecciones de poesía universal” and, particularly, “Visor de poesía”, which featured a considerable number of poets then unknown to the Spanish public (Rubio & Falcó 1981: 89, 90).

All these publications (magazines, anthologies and collections) should not be considered in isolation, for they, as a whole, have shaped the Spanish poetry market as it operates nowadays (Bayo 1991: 45, 46). The considerable joint publishing volume of these publications, along with the poetic phenomena linked to them, resulted in a redistribution in the power struggle between Madrid and Barcelona, the most important

⁶³⁷ Bayo (1991: 44, 45) indicates the existence of more than 350 collections partially or completely devoted to poetry during the dictatorship.

publishing centres, and the periphery, and an effective measure to overcome the desolation and isolation of post-war culture.

3.3. OFFICIAL CENSORSHIP

After the Civil War, the regime thought it necessary to establish further means to control all the textual materials being published. Censorship would be regulated during the dictatorship by two different laws. The first of them, the 1938 Press Law⁶³⁸, was conceived as a transitory measure stemming from the war (Sevillano Calero 1998: 58), and it was fundamentally oriented to the supervision of periodicals through different mechanisms of state intervention, one of which was prior censorship. Further legislation laid down the authorisation guidelines for nonperiodical publications, justified by the need to rationalise paper consumption.

The other major piece of censorship legislation of the period was the 1966 Press and Print Law⁶³⁹. It was intended as a timid attempt at liberalisation that failed because, for all its intent, it included a not inconsiderable amount of limitations and regressive measures (Llera 1995: 16). These included the inability to express any criticism against the regime and its agents (Art. 2), which would go on to be considered punishable (Rojas Claros 2007b: 5). Another important deficiency had to do with its third article. Although it technically eliminated prior censorship, that did not result in freedom to publish any work, for all the copies of any book deemed unlawful could still be sequestered by the authorities (Art. 64). To avoid such punitive measures, which could prove quite costly for publishing houses (Corroto 2010; Manrique de Lara 1974: 34; Rojas Claros 2007a: 3; Abellán 1987: 18), many of these would voluntarily send books for review (Abellán 1980: 118). That was a concession made in the law which allowed them, if authorised, to be exempt from any penal responsibility for the publication of those works⁶⁴⁰ (Art. 4). The censorship apparatus would be finally dismantled by means of the twentieth article of the 1978 Spanish Constitution⁶⁴¹, which guarantees freedom of speech as a fundamental right.

⁶³⁸ BOE 23-IV-1938.

⁶³⁹ BOE 19-III-1966.

⁶⁴⁰ Publishers, however, could still be sued by individuals or other institutions (Pedraza Jiménez & Rodríguez Cáceres 2005: 96; Tussell 2004b: 227). On the other hand, not submitting the texts for voluntary review left publishers with no choice but to self-censor their books extensively (Mangini 1987: 205) in order to avoid further legal entanglements (Abellán 1980: 118; Blas 1999: 290).

⁶⁴¹ BOE 29-XII-1978.

Although censorship was not evenly applied (ibid.: 91, 92; Ambrosi 2008: 2; Sinova 1989: 82, 123, 277), the differences between the verdicts reached by the censors were very much linked to the sociopolitical changes that took place at the time, which forced them to adapt to the new circumstances and to the ideology of the different ministers responsible for enforcing censorship (ibid.: 78, 277). The censor was, in the end, the final piece in the decision-making process (ibid.: 278; Abellán 1980: 93). However, his will was subordinated to the accomplishment of the final aim of the censorship organisation, which ultimately consisted in the perpetuation and legitimation of its leader (Sinova 1989: 82, 279; Bermejo Sánchez 1991: 94, 95). To achieve that goal, all the censorship agents adhered, in varying degrees, to a series of principles, which can be summarised as follows (Abellán 1980: 88, 89):

1. *Sexual morals*, particularly, references to abortion, homosexuality, divorce and extramarital affairs, should not be allowed.
2. *Political beliefs*, meaning any kind of criticism towards the regime and its tenets, its institutions or its agents, were not to be permitted.
3. *Use of language* considered indecent, provocative or not showing good manners would not be tolerated.
4. *Religion*, comprising attacks against the Catholic Church and its hierarchy.

Spanish poetry was arguably not affected by censorship to the same extent as other literary genres⁶⁴² (ibid.: 84, 85; Sánchez Reboredo 1988: 18; Llera 1995: 26). There are various reasons that account for that situation. The first has to do with the marginal position of poetry in the book market (Alcover (coord.) 1977: 70, 71). Even if its contents were opposed to the regime, it was not considered to be pernicious, for it was not widely distributed⁶⁴³ (Hierro 1988: 114; Wright 1981: 1). This apparent permissiveness can also be explained by the censors' lack of competence⁶⁴⁴ to notice criticism against the regime (Mangini 1987: 125).

⁶⁴² This opinion seems to be universally valid according to Luján (2005: 51) and Burt (1999: 188). Others confirm it in the case of other national literatures such as the Czech (Burton 2003: 172) or the Portuguese (Lugarinho 2002: 280).

⁶⁴³ This mindset explains the existence of works that were authorised on the condition that they were released as limited or luxury editions, or restricted to academics (Ruiz Bautista 2005: 296, 297). Those books that did not receive the regime's blessing were also limited by law in their public exposure and promotion (BOE 29-VI-1945) (Blas 1999: 290).

⁶⁴⁴ A constant feature during Franco's dictatorship was the lack of intellectual stature of many censors, being most of them civil servants (Abellán 1980: 115; Sinova 1989: 278; Montejo Gurruchaga 2007a: 28; Montejo Gurruchaga 2007b: 27). That belief can be corroborated examining the high number of glaring errors contained in the censorship files, and the flagrant ignorance of many censors of the works being reviewed (ibid.: 29). The exception to this rule can be found in the first years after the War, in which the

On the other hand, there were a series of factors that drew the attention of the censors. That is the case of poets whose liberal ideology was well known (Sánchez Reborado 1988: 51, 24; Blas 1999: 291; Abellán 1980: 212) or of protest books released by left-wing publishing houses⁶⁴⁵ (Sánchez Reborado 1988: 30). Moreover, a wider distribution automatically placed an author in the crosshairs, for his work was then considered potentially dangerous⁶⁴⁶. Despite the somewhat milder censorial treatment, the impact of deletions was sometimes larger in poetry than in other genres. Even if certain poems were published with deleted lines or stanzas, on many occasions, due to the difficulties in maintaining semantic and metrical coherence (ibid.: 50), the whole poem was cut⁶⁴⁷ (Abellán 1980: 142; Beneyto 1977: 347).

Censorship also had a decisive influence in the development of what is known as writing between the lines, a way of dealing with controversial issues employing unrelated terms. This cryptic terminology permitted to allude to topics that were immediately rejected by the censors when treated directly. It, however, had a double negative effect: it could end up alienating the readers who were not aware of those references⁶⁴⁸, and the constant use of the same expressions, necessary for them to be understood, lessened their impact over time (Sánchez Reborado 1988: 162, 163). At the same time, writers, translators and publishers began to develop a series of self-censorship mechanisms affecting, either unconsciously or deliberately, each of the stages of poetic production⁶⁴⁹ (Beneyto 1977: 170; Abellán 2007a).

book censorship staff was composed entirely of intellectuals, many of them with a substantial academic background (Abellán 1980: 159; Ruiz Bautista 2005: 284, 285).

⁶⁴⁵ The opposite was often true, with books from publishing companies led by regime advocates or collaborators receiving more lenient censorial treatment (Moret 2002: 133, 134, 257).

⁶⁴⁶ This seems to be a constant feature in other censorship systems. Burt (1999: 188) explains regarding Charles Baudelaire's *Les Fleurs du mal* that "A key factor in the government's decision to pursue his book, according to the prosecutor Ernest Pinad, was that Baudelaire's poetry might prove accessible to a larger audience".

⁶⁴⁷ There are instances in which a single deletion altered the whole meaning of the poem, being that just as undesirable as having to omit the whole poem (Montejo Gurruchaga 2007a: 6).

⁶⁴⁸ Burt (1999: 188) refers to this situation, stating that "Lyric poetry does not appear an attractive target for censorship, for its subject matter and formalism remove it far enough from the experience of most readers". Commenting on the same issue, Burton (2003: 172, 173), cites Milan Kundera, and explains that, according to the latter, "the language of poetry is acceptable to dictatorships because it does not 'refer', because 'rhyme and rhythm possess magical power: the formless world enclosed in regular verse all at once becomes limpid, orderly, clear, and beautiful.' Poetry reconciles man to himself, to the world, to society, while the novel, through its analytical, deconstructive bent, makes such an atonement impossible. Dictatorships, says Kundera, love poets and poetry, but cannot but view novels and novelists with the gravest suspicion".

⁶⁴⁹ A thorough study on the self-censorship carried out by publishing houses, which privileged economic interests over cultural ones, would be really useful. However, even if direct witnesses testify that such

The analysis of the recipient context detailed in the previous pages is crucial to understanding the evolution of the form and content of poetry translation, which have to adapt to the different historical configurations of the target culture. In this regard, we can attest to the adaptation of the policies and ideology of the regime to the economic, social and cultural configuration of each period. This has direct implications for the implementation of a series of mechanisms devoted to the repression and systematic control of information in all its forms. The next step will consist in an in-depth description of the procedures and tools employed in building and analysing one of the main sources in our study of censorship: the TRACEpi (1939-1983) Corpus 0/Catalogue.

activity was common, there are many administrative hurdles that prevent researchers from gaining access to the publishing companies' archives (Abellán 2007b: 10, 11; 2008: 3; Rodríguez Espinosa 1997: 157, 160).

4. THE TRACEpi (1939-1983) CORPUS 0 / CATALOGUE

The TRACEpi Catalogue, devoted to censored translations of poetry written in English, is part of the TRACE Database, a computer tool in development comprised of all the translations that were reviewed by the censors between 1939 and 1985⁶⁵⁰ (Rabadán (ed.) 2000a: 9). The data contained in it, related to audiovisual, theatre, narrative and poetry texts, have been taken from the individual catalogues compiled by many of the research team members, as well as from the TRACEpi Catalogue.

The TRACEpi (1939-1983) Catalogue consists of 1279 items which have been compiled from various sources. It contains information not only about publications exclusively devoted to poetry, but also about all kinds of works with poetry fragments in them, which enable the study of other types of phenomena. To account for this diversity and to facilitate the subsequent analysis, we have created several subcatalogues into which the different text types we have isolated are divided.

The primary source used for building the Catalogue was the data located at the censorship archives at the Archivo General de la Administración (AGA) in Alcalá de Henares, Madrid. This includes both the actual censorship files and a computerised Microsoft Access book censorship catalogue. The AGA information is particularly valuable, because it provides us with publication data not usually found anywhere else. More importantly, it gives us access to the censorship reports and to the censored texts themselves, which often contain marks made by the censors indicating problematic passages, and to the galley proofs with the definitive, amended text.

Other sources employed were bibliographical indexes such as the *Boletín del Depósito Legal de obras impresas*, *Bibliografía general española e hispanoamericana*, *Bibliografía hispánica*, *Bibliografía española*, *El libro español* and *Index Translationum*⁶⁵¹, and online catalogues such as the ISBN Spanish Agency Catalogue⁶⁵², publisher Visor Libros' catalogue for its "Visor de poesía" poetry collection⁶⁵³, and the National Public Libraries Catalogues⁶⁵⁴.

⁶⁵⁰ A demo version of the TRACE-ULE Database can be found at: <http://trace.unileon.es/index.html>.

⁶⁵¹ <http://www.unesco.org/culture/xtrans/>.

⁶⁵² <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenISBN.html>.

⁶⁵³ <http://www.visor-libros.com/main/catalogo.htm>.

The books in the TRACEpi Catalogue were selected using a set of criteria. The source language would have to be English and Spanish the target language. Translations into other peninsular languages, although excluded from the textual analysis, were also compiled as a means of establishing comparisons in the Catalogue analysis. The books in the Catalogue must necessarily contain some form of poetry. Strictly poetical works will be analysed independently of those only partially devoted to poetry. Finally, the books included in it must have entered either the censorship system or the book market from 1939 to 1983.

Having selected the books our Catalogue would be comprised of, the next step was to systematically compile all the information gathered about them. To that end, we employed a modified version of the standard file used in prior TRACE studies (Rabadán (ed.) 2000a: 15), which uses the FileMaker database software. In it we collected the necessary information about censorship, publication and our consulted sources (Gutiérrez Lanza 2004: 450).

4.1. ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE STATISTICAL DATA OF THE TRACEPI (1939-1983) CATALOGUE DATA

The analysis of the data compiled on the TRACEpi (1939-1983) Corpus 0/Catalogue reveals the following patterns:

1) In quantitative terms, the role of poetry in the Spanish book market of the period is, at best, minimal, being that statement particularly true in the case of poetry translated from English. During the first part of the dictatorship there is neither a poetry market, nor a clear publishing effort to create it, save for a few honourable exceptions such as the “Adonais” collection.

2) Publishers were not willing to take financial risks. Consequently, most published writers were either classic or modern popular authors, with almost no presence of novel or previously unpublished poets. Authors such as Geoffrey Chaucer, John Milton, Lord Byron, Rabindranath Tagore, Walt Whitman, William Shakespeare or Edgar Allan Poe would become the most famous in Spain at the time. The popularity of these poets, mostly British and American, relegated other writers to a marginal

⁶⁵⁴ <http://en.www.mcu.es/bibliotecas/MC/CBPE/index.html>.

position. Surprisingly, from the end of the Civil War up to the seventies there would be no published translations of the poetry of Samuel Beckett, John Donne, Samuel Taylor Coleridge, Gerard Manley Hopkins, James Joyce or Wallace Stevens. Worse still, the likes of W.H. Auden, D.H. Lawrence or William Carlos Williams would not have any of their works translated until the 1980s.

3) After the Civil War, many publishing houses left the market and gave way to new ones, with the new book publishing ecosystem reaching its maturity by the end of the sixties. New poetry collections, such as “Visor de poesía” or “Selecciones de poesía universal”, gave much-needed momentum to the publication of translated poetry, redefining its format and releasing books by novel writers.

4) By the end of the 1960s, bilingual translations started to become popular in Spain. This phenomenon, driven by several poetry collections, would ultimately change reading habits in Spain. Bilingual editions would become standard practice during those years, with 43.5% of all poetry translations from English published in bilingual format between 1974 and 1983, a trend that would extend up to the present day (Pariante 1993; Gallegos Rosillo 2001). This growth can be attributed to three factors: the increased contact of the Spanish population with the English language (Vega 2004: 564); the improved economic conditions, which enabled the production of books with more pages and the public access to a more varied range of reading options; and, lastly, the risk assumed by a series of publishers that managed to create a market that was virtually nonexistent.

5) Lyrical poetry became the most translated poetic genre. This mirrors contemporary poetry creation, in which there’s an almost exact correspondence between poetry and lyrical poetry (Myers & Simms 1985: 172). Poetry collections would, again, be the chief vehicles for the publication of most of this poetry. Narrative poetry is also widely translated, particularly outside of poetry collections. In this case, as in that of dramatic poetry, the narrative and dramatic elements are privileged over the poetic ones, being most of these works translated into prose.

6) Another basic characteristic of poetry we have observed, also applicable to translations from English, is the great amount of formats in which it can be published: magazines, poetry books, anthologies, etc. Poetry can also appear independently or along with texts belonging to other genres. Among the latter, we can isolate the two main text types: works with poetry fragments embedded in texts from other genres, and books with sections exclusively devoted to poetry.

7) The importance of anthologies as a means of creating identities in literature is undeniable (Korte 2000: 3). They aim to represent the ideal of poetry production of an author, a group of writers or, even, a national literature, establishing a preference for certain models while restricting others (Enríquez Aranda 2004). This situation is relevant for our study, because anthologies would be the preferential format for poetry translated from English during the studied period, amounting to a 43% of all those publications. Translation anthologies, which highlight the role of the anthologist, who moulds the reception of certain authors or, even, literary movements or national literatures in the recipient context, became the most important of these. The way in which the translated texts of contemporary writers were assimilated into the Spanish literary system would affect the very formation of poets in Spain, starting from the second post-war generation, which partially explains the transition from a social poetry to another characterized by aesthetic concerns (Carnero 2004: 654-656; Bregante 2003: 669).

8) Spanish poets contributed to the elaboration of translated works, leaving their imprint on many of them (Connolly 2001: 175). The peculiarities of poetry texts led some publishing houses to hire poets to translate them. Almost half of all the poetry translators during this period were, in fact, poets themselves. Lyrical poetry is the poetic genre most translated by poets. This may be linked with the tendency to reduce or eliminate the poetic elements in narrative and dramatic poetry translations.

9) Madrid and Barcelona were the major publication centres during the whole period. There was an absolute parity between the two provinces in terms of published translations, both having a 43% share of the whole market. Poetry magazines seem to be the preferential means of poetry publication in the other provinces, in which few translated poetry books were produced, amounting to only a 4% of the total.

10) Given that many Spanish publishing houses relocated to Latin America after the Civil War, it is not surprising that a considerable amount of books were imported until the mid-fifties. There does not seem to be a difference in the authors and volumes that entered the country through these means when compared to those published in Spain. This suggests that importation was used for logistic and economic reasons rather than to fill a cultural void.

11) Hardly any poetry translated from English was banned or authorised with cuts:

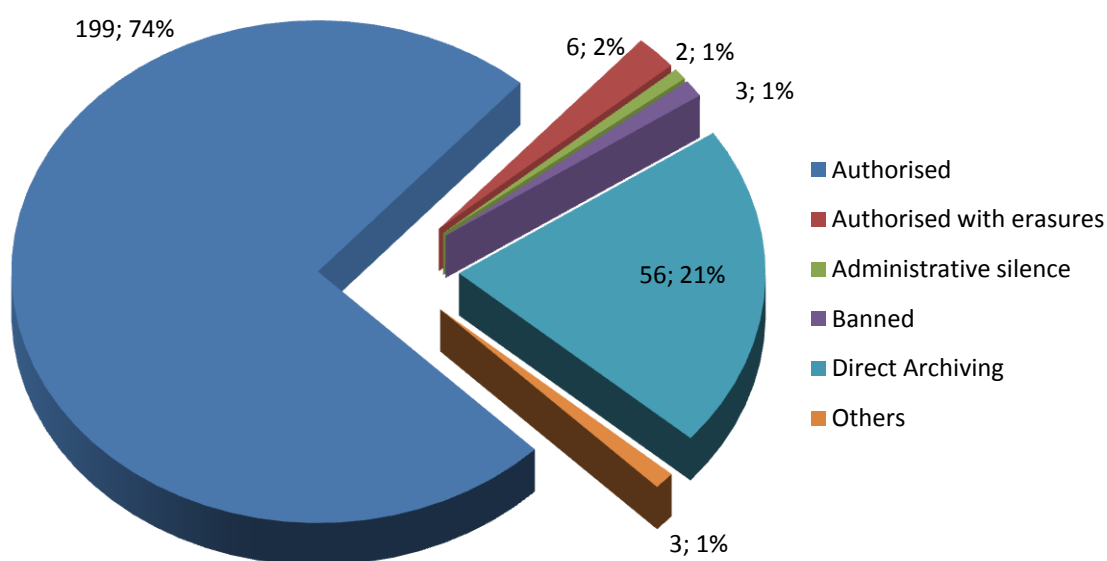


Figure 1. Official verdicts in poetry translated from English (1939-1983)

Most of those books were authorised or, after the 1966 Press and Print Law, directly published and archived in accordance with the legal deposit system without being submitted for the voluntary censorship review. This circumstance can be explained by several factors: a) the limited publication numbers of poetry restricted its potential impact among the Spanish audience; b) the semantic ambiguity inherent to poetry could disorient the censors, as proved by the censorship files we have examined; c) most published authors conformed to the pattern of classic orthodoxy, which prompted their systematic publication due to the prestige they conferred to the regime; d) by contrast, the distribution of books by suspect writers was restricted; e) most poetry translated from English did not allude to the Spanish situation, a common characteristic of much national poetry. The emphasis many censors placed on the paratexts indicates

that the primary source of conflict had to do with those textual fragments, the production of which overlapped chronologically with Franco's dictatorship.

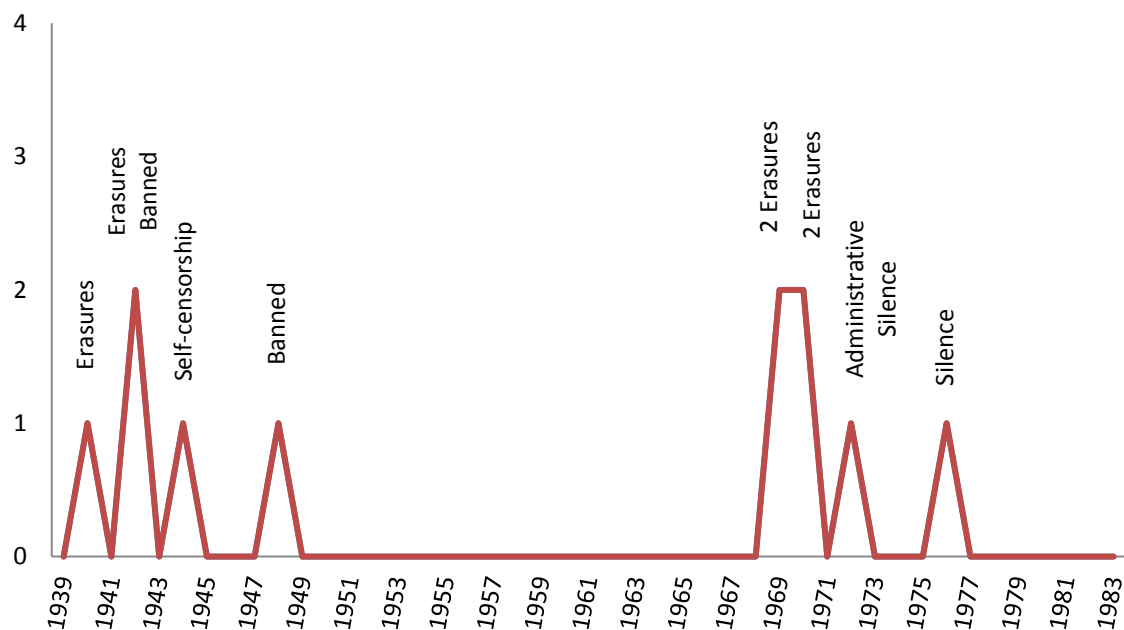


Figure 2. Censorial interventions in translated poetry from English (1939-1983)

We can isolate several phases in the evolution of official censorship. In the first one (1939-1948) a few books were affected by various forms of censorial intervention. This gave way to a period in which poetry in English tended to be favoured, corresponding with the regime's urgent need to present a liberal façade to the international community. From the late sixties onwards, there is a profound renovation of the poetry catalogue translated from English. The preponderance of the English classics subsided and a new generation of poets, mainly American, appeared. The tendency of the latter to social, religious and political commentary of the period, combined with their explicit references to sexuality and drugs, did not go unnoticed for the censors, which resulted in their renewed zeal between 1969 and 1970. This temporal distribution does not seem random, for it coincides with two moments which many tend to qualify as the most problematic of the period: the years immediately following the Civil War and the last part of Manuel Fraga Iribarne's term in office as head of the Ministry of Information and Tourism and its replacement by Alfredo Sánchez Bella (Cisquella et al. 1977: 68, 69).

5. TEXTUAL SELECTION: THE TRACEpi (1939-1983) CORPUS

5.1. THE TRANSITION FROM CORPUS 0 TO CORPUS 1

Having analysed the books in the TRACEpi Catalogue, the next step consists in selecting some of them for textual analysis as part of the Corpus 1. Considering that very few of these books were banned, focus will be on those that offer the biggest potential for analysis. Also, given the semantic compression of poetry (Tinianov 1975: 126; 2000: 37), it is best to concentrate on qualitative aspects, rather than on purely quantitative data. Consequently, the best option in our case is to limit the number of books to be studied, also restricting the period of time being researched if necessary. In any case, our aim is to analyse as many of the phenomena related to poetry that we have already isolated as possible, including bilingual editions, poetry magazines, anthologies and collections. The selection process is done according to the following criteria⁶⁵⁵:

Text type

The textual fragments affected by censorship will have to be poetry.

Censorship classification

The text must have suffered modifications derived from official censorship. Therefore, authorised works will be omitted⁶⁵⁶. We will focus on those with the following verdicts: banned, authorised with deletions, published with administrative silence, or any others that might be relevant for the study of censorship.

Target period of time

The works targeted for analysis must have been censored between 1939 and 1983. Taking the previous criterion into consideration, emphasis will be placed, however, on those texts published before 1978⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Given the complexities of the selection process, Olohan (2004: 46) emphasises the need to employ a series of criteria “that will help [...] [researchers] make choices about material to include or exclude”. These, according to Bowker & Pearson (2002: 45), must “address the specific needs of [...] [the] investigation”.

⁶⁵⁶ These, after having examined every single available censorship file for the books in our catalogue, do not show any signs of official intervention. This does not rule self-censorship out, but, bearing in mind the characteristics of most authors and texts published during these years, that seems highly improbable. We therefore believe it more productive to focus our attention on other titles.

⁶⁵⁷ Freedom of speech was established as a fundamental civil right in the 1978 Spanish Constitution (Art. 20.1), a legal guarantee that could not be restricted by any means of prior censorship (Art. 20.2).

Affected textual fragments

The censored passages can only be part of the main text, not of the paratexts. As a result, those texts in which censorship is restricted to the foreword, footnotes or other paratextual element will be discarded. However, paratexts (censored or not) will be used when necessary in the analysis of the translation and reception of the studied texts in the target culture. This criterion also implies that priority will be given to those texts with more censored textual fragments, while others, in which the affected passages were minimal or exceptional, may be omitted.

Availability of the textual materials

Only texts for which the censored texts and censorship files are available will be selected, for those materials help us isolate textual modifications and the reasons for those changes. Works for which several Spanish translations are available will also be favoured.

Languages

The Source Language (SL) will be English and the Target Language (TL) Spanish. Mediated translations will be therefore excluded unless they prove to be particularly relevant to our analysis. On the other hand, bilingual editions will be given a preferential treatment on the account that they can help us observe the effects of (self)censorship both on the translated texts and on the source text (Campos 1996: 60; Marín Hernández 2007: 166).

Availability of bibliographical materials

We will not study those works for which previous research on censorship has been conducted.

Applying those filters to the texts in the TRACEpi Catalogue, we ended up with seven possible texts: a 1951 translation and another six censored between 1970 and 1976. Given the chronological disparity and the inability to find enough texts to characterise the whole period properly, we decided to limit the extension of the analysis, so that it overlapped with the lapse studied by Gómez Castro (2009) for narrative texts, which extends from 1970 to 1978. This change allowed us to compare the results

provided by other TRACE researchers for narrative texts to the ones obtained for poetry. The focus of the study would be further narrowed down after surveying the *Antología de la “Beat Generation”* published in 1970 by Plaza & Janés. This volume proved to be the ideal candidate for a thorough and individualised analysis for all the possibilities it offered.

The *Antología* is the only book devoted to the poetry of the Beat Generation published during the dictatorship. The fact that it was reissued in 1972 and 1977 allows us to track potential changes to the text even after Franco’s death. Being a bilingual anthology, it also enables a comparison between the ST published in it and the ST originally published in America. Furthermore, many of the poems contained in it had been previously published in magazines. This opens up the study of censorship to another medium, periodicals, with different censorship organisms and rules. This anthology would pave the way for other Beat poetry works to be published, many of which included some of the poems already translated in the *Antología de la “Beat Generation”*. Thus, the inclusion of these texts allows us to trace the evolution of their translation. The anthological format also allows us to isolate the strategies employed by the anthologist, the publisher and the censors to modify its contents. Being it so easy to make changes in anthologies, this necessarily affects the reception of the work and, due to its status as a seminal publication, that of the Beat Generation in Spain.

There are further, extratextual reasons for studying this work. For instance, the fact that the Beat phenomenon is well documented makes it possible to carry out an in-depth analysis of it and of its texts, both in the source and the target culture. Moreover, Beat literature is particularly relevant from the point of view of censorship. Several of the works linked to this movement, such as *Howl and Other Poems* or *Naked Lunch*, were subjected to censorial processes both in America and in other countries, allowing a direct comparison of the problems experienced on both sides of the Atlantic. After locating and assessing the possibilities of all the textual and paratextual material related to the *Antología*, we estimated it was comprehensive enough so as to establish several textual sets based on that book. The use of other translations enables us to examine the reception of the Beat Generation in Spain from the last years of the regime up to the beginning of the democratic transition.

5.1.1. THE TRACEPI (1939-1983) CORPUS 1

The Corpus 1 TRACEpi (1939-1983), is composed of one censored Target Text (ceTT), along with several published translations (pubTT) designated by their publication date:

Table 1. Abbreviations of publications belonging to the analysed textual set

Reference	Title	Publisher
pubTT 1963	<i>Antología de la lírica norteamericana</i>	Aguilar
pubTT 1965	<i>La poésie de la beat generation</i>	Denoël (Paris, France)
pubTT 1967	<i>Claraboya</i>	(Magazine)
pubTT 1969A	<i>La Estafeta Literaria</i>	(Magazine)
pubTT 1969B	<i>Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual.</i>	Monte Ávila (Venezuela)
ceTT	<i>Antología de la "Beat Generation"</i> (censored manuscript)	Plaza & Janés
pubTT 1970	<i>Antología de la "Beat Generation"</i> (published text)	Plaza & Janés
pubTT 1974A	<i>Antología de la poesía norteamericana</i>	Plaza & Janés
pubTT 1974B	<i>La generación beat</i>	Barral Editores
pubTT 1976	<i>Aullido. Selección de poemas de Allen Ginsberg.</i>	Producciones Editoriales
pubTT 1977	<i>Poesía Beat</i>	Visor
pubTT 1978	<i>El feliz cumpleaños de la muerte</i>	Visor
pubTT 1980	<i>Gasolina y otros poemas</i>	Producciones Editoriales
pubTT 1981A	<i>Aullido y otros poemas</i>	Visor
pubTT 1981B	<i>Un Coney Island de la mente</i>	Hiperión

A compilation of all the versions of the poems included in the censored manuscript of the *Antología de la "Beat Generation"* has allowed us to establish the following textual set:

Table 2. Complete textual sets related to the TRACEpi Corpus (STs+ceTT+pubTTs)

ST data	ceTT title	Reference pubTTs	Number of TMs ⁶⁵⁸
Title: "Birthday Revisited". Author: Gregory Corso. Published in: <i>Gasoline and Other Poems</i> (1958).	Vuelta al lugar natal	pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1977, pubTT 1980	5
Title: "Notes after Blacking Out". Author: Gregory Corso. Published in: <i>The Happy Birthday of Death</i> (1960).	Notas después de un síncope	pubTT 1965, pubTT 1970, pubTT 1978	4
Title: "Uccello". Author: Gregory Corso. Published in: <i>Gasoline and Other Poems</i> (1958).	Uccello	pubTT 1965, pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1974A, pubTT 1980	6
Title: "But I Do Not Need Kindness". Author: Gregory Corso. Published in: <i>Gasoline and Other Poems</i> (1958).	Pero yo no necesito la bondad	pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1977, pubTT 1980	5
Title: "Pictures of the Gone World 17". Author: Lawrence Ferlinghetti. Published in: <i>A Coney Island of the Mind</i> (1958).	Retratos del mundo ido 17	pubTT 1970, pubTT 1974A, pubTT 1981B	4
Title: "Pictures of the Gone World 24". Author: Lawrence Ferlinghetti. Published in: <i>Pictures of the Gone World</i> (1955).	Retratos del mundo ido 24	pubTT 1965, pubTT 1970, pubTT 1974A	4
Title: "Pictures of the Gone World 26". Author: Lawrence Ferlinghetti. Published in: <i>A Coney Island of the Mind</i> (1958).	Retratos del mundo ido 26	pubTT 1963, pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1981B	5
Title: "He". Author: Lawrence Ferlinghetti. Published in: <i>Starting from San Francisco</i> (1961).	Él	pubTT 1965, pubTT 1967, pubTT 1970	4
Title: "One Thousand Fearful Words for Fidel Castro". Author: Lawrence Ferlinghetti (1961).	Mil temerosas palabras para Fidel Castro	pubTT 1965, ceTT (unpublished)	2
Title: "Howl Part I". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Aullido I	pubTT 1965, pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1974A, pubTT 1976, pubTT 1981A	3 complete 4 partial
Title: "Howl Part II". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Aullido II	pubTT 1965, pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1974A, pubTT 1976, pubTT 1981A	4 complete 3 partial
Title: "Howl Part III". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Aullido III	pubTT 1965, pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1976, pubTT 1981A	5 complete 1 partial
Title: "Footnote to 'Howl'". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Posdata para 'Aullido'	pubTT 1965, pubTT 1976, pubTT 1981A	4

⁶⁵⁸ This figure includes the ceTT, even if its content tends to coincide with that of the pubTT 1970. Unless specified, it refers to complete versions.

9. Summary

ST data	ceTT title	Reference pubTTs	Number of TMs ⁶⁵⁸
Title: "America". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	América	pubTT 1967, pubTT 1969B, pubTT 1974B, pubTT 1976, pubTT 1977, pubTT 1981A	5 complete 2 partial
Title: "Song". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Howl and Other Poems</i> (1956).	Canción	pubTT 1967, pubTT 1970, pubTT 1981A	4
Title: "Kaddish I". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish I	pubTT 1970, pubTT 1976	3
Title: "Kaddish II". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish II	pubTT 1970, pubTT 1976	1 complete 2 partial
Title: "Kaddish III". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish III	pubTT 1965, pubTT 1970, pubTT 1976	4
Title: "Kaddish IV (Lament)". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish IV (Lamento)	pubTT 1965, pubTT 1974B, pubTT 1976	4
Title: "Kaddish V (fugue)". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Kaddish V (fuga)	pubTT 1965, pubTT 1970	3
Title: "To Lindsay". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	A Lindsay	pubTT 1963, pubTT 1967, pubTT 1970	4
Title: "Message". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	Mensaje	pubTT 1967, pubTT 1970	3
Title: "The End". Author: Allen Ginsberg. Published in: <i>Kaddish and Other Poems</i> (1961).	El fin	pubTT 1965, ceTT (unpublished)	2
Title: "Mexico City Blues 113th Chorus". Author: Jack Kerouac. Published in: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la ciudad de México Coro 113	pubTT 1967, pubTT 1969A, pubTT 1970	4
Title: "Mexico City Blues 146 th Chorus". Author: Jack Kerouac. Published in: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la ciudad de México Coro 146	pubTT 1969A, pubTT 1970	3
Title: "Mexico City Blues 127th Chorus". Author: Jack Kerouac. Published in: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la ciudad de México Coro 127	pubTT 1967, pubTT 1969A, pubTT 1970	4
Title: "Mexico City Blues 179th Chorus". Author: Jack Kerouac. Published in: <i>Mexico City Blues</i> (1959).	Blues de la ciudad de México Coro 179	pubTT 1967, pubTT 1970	3
Title: "The Islands of Africa". Author: Philip Lamantia. Published in: <i>Selected Poems 1943-1966</i> (1967).	Las islas de África	pubTT 1970	2
Title: "The Diabolic Condition". Author: Philip Lamantia. Published in: <i>Selected Poems 1943-1966</i> (1967).	La condición diabólica	pubTT 1970	2

Given the qualitative nature of this study and the limited amount of textual material, the complete texts will be analysed. Therefore, the Corpus 1 and Corpus 2 coincide in this case. The next step is to build a parallel corpus composed of the English STs and their translations into Spanish. We will now establish a valid descriptive-comparative procedure for the analysis of those texts that will enable an in-depth review

of the phenomena we want to study. This will be preceded by a brief consideration of the tools employed and steps taken in the corpus design process.

5.2. PRE-ANALYSIS PROCEDURES: PREPARING, TAGGING AND ALIGNING TEXTS

In order to design a corpus, it is fundamental to preserve most information in the texts, which requires proper digitisation, revision and formatting, to facilitate their incorporation into the corpus. We should also be able to include as much text-related data as possible, either by automatic or manual means. In order to fulfil those conditions it is best to use a document type that allows not only the storage of information about the text format, but also regarding its structure. After locating and preparing the texts, both STs and TTs, we proceed to tag and align them to facilitate the comparative analysis.

This last step depends on a prior decision regarding what computer applications and formats to use. In TRACE we have tested different options, such as MultiConcord, Wordsmith Tools, Corpus Presenter, Trados WinAlign, and the Translation Corpus Aligner (TCA) (Merino 2007b: 261). One of the main objectives of the research group is the design of a joint TRACE corpus. Therefore, it is key to select one program that adapts to our specific needs and is used by all its researchers in order to maintain homogeneity. In this regard, choosing one of the aforementioned commercial solutions proved inconvenient, because they are not particularly well suited to our aims and, particularly, to the types of texts we study. Most of these tools are designed to work well with narrative texts, but their use with other text types such as poetry is problematic.

Consequently, it was decided that we required a new, proprietary tool. This software, the TRACE Corpus Tagger/Aligner (TRACE CTA), is a Java application developed at the University of León by Roberto Pérez González. It incorporates some of the most salient features found on other programs, such as automatic text tagging employing the XML format, while adding various functions adapted to the textual material used in TRACE. The program can tag and align narrative, cinema, theatre and poetry texts with minimal user intervention, thus being perfectly suited to our needs. Once the texts have been properly tagged and aligned, we then generate tables with the bitextual units using the same software and. In those cases in which there is more than

9. Summary

one translation, we consolidate all of the aligned tables into a single one to facilitate comparison:

Table 3. Example table from the “Uccello” textual set

Nº	UCCELLO (ST 1970)	UCCELLO (pubTT 1965)	UCCELLO (pubTT 1967)	UCCELLO (ceTT)	UCCELLO (pubTT 1970)	UCCELLO (pubTT 1974A)	UCCELLO (pubTT 1980)
1	THEY will never die on that battlefield	Ils ne mourront jamais sur ce champ de bataille	Ellos no morirán jamás en ese campo de batalla	NUNCA morirán en ese campo de batalla	NUNCA morirán en ese campo de batalla	NUNCA morirán en ese campo de batalla	Ellos nunca morirán en ese campo de batalla
2	nor the shade of wolves recruit their hoard like brides of	ni l'ombre des loups ne recrutera leur horde ni des mariés de	ni las sombras de los lobos se hacinarán como las novias del	ni las de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del	ni las de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del	ni la sombra de los lobos reclutará su tesoro como novias de	ni las sombras de los lobos reclutarán sus tesoros como novias del
3	wheat on all horizons waiting there to consume battle's end	blé à tous les horizons là dans l'attente de consumer la bataille	trigo en todo el horizonte esperando devorar allí los restos de la batalla	trigo en todos los horizontes esperando consumir allí los restos.	trigo en todos los horizontes esperando consumir allí los restos.	trigo en todos los horizontes esperando consumir allí el fin de la batalla	trigo en todos los horizontes esperando allí para consumir el fin de la batalla
4	There will be no dead to tighten their loose bellies	Il n'y aura pas de morts pour resserrer leur ventre lâche	No habrá cadáveres que hinchén sus flácidos vientres	No habrá cadáveres para estrechar sus vientres relajados	No habrá cadáveres para estrechar sus vientres relajados	No habrá muertos para apretar sus vientres flojos	No habrá ningún muerto que ponga tensos sus vientres flojos

Although the alignment and tagging of texts is indispensable for their descriptive-comparative analysis, it is also essential to establish a series of procedures through which this will be articulated.

6. PROCEDURE OF TEXTUAL ANALYSIS

Our analysis is based on different methodological formulations put forward and refined both by different members of TRACE⁶⁵⁹ and by other DTS theoreticians⁶⁶⁰. We will adapt the strategies contributed by these authors to our objectives and to our field of study. In a project such as ours, given the social dimension of these authors and their writings, it is fundamental to tend to, not only the textual dimension, but also the contextual data. These are crucial, for they shed light on the conditions on which the poems, both original and translated, were produced, and the relationships these have with the cultural systems in which they were received. Therefore, we have adopted a descriptive-comparative textual analysis framework that has allowed us to explore the possibilities opened up by the incorporation of those elements into our study. To that end, we have employed the theoretical models developed by Lambert & Gorp (1985) and Leuven-Zwart (1989, 1990), which implement an analysis performed at two levels: the macrostructural and the microstructural.

Leuven-Zwart (1989: 154) focuses on “identifying possible shifts in translation”, which “may provide insights into the translation process as well as into the function the translation is intended to fulfil in the target-language culture”. Her final aim is to “hypothesi[se[...] the translator’s initial norms”, “the translator’s (conscious or unconscious) choice as to the main objective of his translation, the objective which governs all decisions made during the translation process” (ibidem). In order to do that, she develops an analysis method with two main components, a comparative one and a descriptive one. Whilst the former has to do with “the detection of shifts on the microstructural level”, the latter “is intended for the description of their consequences at the macrotextual level” (ibid.: 171). Therefore, she only considers “those microstructural shifts which show a certain frequency and consistency”, for those are the ones that “lead to shifts in the macrostructure” (ibidem).

Lambert and van Gorp take the Polysystem Theory as a starting point for seeking the relationships that exist between the literary systems in which source and target texts are produced. Consequently, theirs is a far more ambitious proposal, one

⁶⁵⁹ Representative research in this respect, regarding films, theatrical plays and narrative texts, can be found in Gutiérrez Lanza (1999, 2005), Bandín Fuertes (2007), Merino (1994) and Gómez Castro (2009).

⁶⁶⁰ Among these, we can highlight Toury (1995a), Rabadán (1991), Van Leuven-Zwart (1989, 1990), Lambert & Gorp (1985) and Tymoczko (2002).

which implies the existence of “large-scale research programs” to study, not just individual translations, but every aspect of “translated literature, that is to say, translational norms, models, behaviour and systems” (Lambert & Gorp 1985: 51). Instead of describing a series of steps to analyse such elements, these authors point out that it is the relationships established between authors, texts and readers from both cultures that should guide the analysis⁶⁶¹. To achieve that goal, which entails identifying the norms of translation, they propose a scheme that uses paratextual data to generate hypotheses that will have to be tested during the microtextual analysis (1985: 52-3).

Our analysis method combines aspects from both approaches. We will use Lambert and van Gorp’s interest in every aspect of the cultural systems where both source and target texts are produced to formulate hypotheses that we will go on to verify or discard with the data obtained from the microtextual analysis. Also, following Leuven-Zwart, we will employ the patterns observed in the various shifts introduced by the translator⁶⁶² at a microtextual level as a means of identifying the norms of translation that shaped the studied TTs.

Taking those principles into account, the analysis will consist in the following stages. First, given that our study focuses on a literary phenomenon with a notable social dimension, even before describing the factors specific of the reception of the book our analysis is based on, we will elaborate on the basic tenets of that movement, its inception and its assimilation by the Spanish culture of the late sixties and the early seventies. Then, we will address the issue of the creation and reception of the different texts in their culture and period using paratextual and extratextual data, such as reviews and articles. A key source to understanding these processes is the censorship data. It is essential to review, not only the *Antología*’s report, but also those related to other books by Beat writers that may or may not be part of our corpus. These will assist us in isolating the semantic fields that could have been targeted by the censors.

⁶⁶¹ Leuven-Zwart’s approach differs in that she privileges the microtextual level by using the observed translation shifts to estimate “their effect on the more general ‘macrolevel’” (Munday 2001: 56).

⁶⁶² Attributing the exclusive authorship of the TTs to the translators results in partial explanations, because the role played by other agents such as publishing houses in the production of those texts is ignored, and so is the direct or indirect effect other elements such as literary agents and critics, official organisations or the reading public have on their makeup (Milton & Bandia (eds.) 2009; Flotow 2007: 98, 104; Newmark 1991: 123). Whenever that information is available, we will ascribe responsibility for the textual modifications to one of those parties. However, for the sake of concision, and due to the impossibility of ascertaining the source of most of those changes, we will employ the term “translator” as an entity that amalgamates all those elements responsible for the textual alterations not directly made by official censorship (Hulpke 1991: 71).

The next step will be to descend to the textual level, organising the analysis in two orders, the macrotextual and the microtextual, each one enabled by the prior segmentation of the text in units of various sizes. Ours will be a *top-down* analysis, working with larger units as part of the macrotextual analysis, and then proceeding to the microtextual analysis, based on smaller units (Rabadán 1996: 95). We will set the macrotextual unit as the poem or, in case of longer poems, if there they are segmented, their various parts so as to facilitate their analysis. However, considering the enormous syntactic and formal freedom and variability of poetry, it is impossible to establish universally valid translation units at the microtextual level (Connolly 2001: 174). That is why we adopt a more flexible approach, using the *transleme* as the basic unit of comparison:

any bi-textual unit, of any type and level, constituted by the same sense and two different, but mutually binding, formal manifestations, and whose existence depends on the global relation of translation equivalence underlying every textual pair TT-ST. (Rabadán 2008: 47)

At the macrotextual level, we will focus on the selection made by the anthologist. Taking the ceTT, its censorship report and the pubTT 1970 as reference, we will point out the differences observed at this level, isolating those poems or parts that were added or removed after the censors' verdict. We will also signal the discrepancies that the texts present in relation to their STs, indicating whether the translations are complete or partial. At the same time, we will use the paratexts to discern the main criteria on which the selection was based, including its preface and footnotes, for these also, "report[...] the translator's view of the book or of the process of translation", including questions such as "what problems he or she encountered when translating that particular text[, or][...] the translator's own interpretation of the text" (Leonardi 2007: 56). They are also an important source in determining the norms of translation, providing valuable information about the texts' tendency towards domestication or foreignisation (Toledano Buendía 2001). The criteria stated in the paratexts by the translators and anthologists also substantiates the reasons why certain authors and texts were selected over others. These conclusions, however, will have to be corroborated by means of the data presented as part of the microtextual analysis.

The last phase of the textual analysis consists in a comparison of the textual sets corresponding to the poems included in the TRACEpi Corpus. In it, textual modifications such as deletions, additions, and changes in textual organization will be indicated, as well as the marks left by the censors in each of the TTs. The structure of the analysis follows the organization of Marcos-Ricardo Barnatán's *Antología de la "Beat Generation"* (1970), divided into five sections, each of them devoted to one of the authors being anthologised: Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Jack Kerouac and Philip Lamantia. Given that the reception of these authors was different in Spain and in America, we also include relevant biographical and bibliographical data to situate the creation and reception of each of the poems, indicating both the subject matter and style-related issues.

During the analysis we will concentrate on the four problematic areas pointed out by Abellán (1980: 88, 89): 1) sexual morality; 2) political beliefs; 3) language; and 4) religion. Although these are stable criteria consistently scrutinised by the censors throughout the whole period, after checking the texts and our bibliographical sources, we chose to add another criterion, related to drug allusions, which could have also been applied. The use of all the aforementioned resources (censorship reports, textual marks, contextual and paratextual data), will help us isolate the translemes, both in the ST and the TT, which might have been potentially subjected to (self)censorship. Resources will also be used to state the reasons for those modifications through the explicit comments of translators, publishers or censors or hypotheses that explain those changes.

The final stage is the discovery of "possible regularities of the translator's behaviour" (Williams & Chesterman 2002: 7), which, due to their recurrence, could be taken as the norms of translation operating during that period for that specific text type. To that end, we will point out the various translation techniques employed in the translation, estimating their impact at a textual-pragmatic level. Although there is a patent methodological confusion regarding *techniques*, *procedures* and *strategies* (Kearns 2009: 283), we will specifically set the distinction between translation techniques and translation procedures in terms of causality, taking the latter as the result of the techniques employed as part of the translation process (Bandín Fuertes 2007: 198).

On account of the numerous viable classifications for these phenomena, we decided, rather than to elaborate our own taxonomy based on those, to adopt and adapt for our analysis the one postulated by Gutiérrez Lanza (1999), espoused and expanded by Serrano Fernández (2003), Bandín Fuertes (2007), Rioja Barrocal (2008), Camus-Camus (2009) and Gómez Castro (2009). Its use is sufficiently justified in regards to the study of censorship in English-Spanish translations, for its productivity has been clearly demonstrated. Aside from the ones contributed by those authors, we will employ concepts from Vinay & Darbelnet (1958/1977), Merino (1986), Newmark (1988a), Vilches (1989: 31), Baker (1993), Toury (1995a), Chesterman (1997), Molina & Hurtado Albir (2002) and Malmkjær (2004), being the following ones the most pertinent to our analysis:

*Elision*⁶⁶³

Omission of textual fragments or meanings in the ST, generally related to problematic contents, to avoid censorial interference. It can be total, in which case the information of a whole transleme ends up being eliminated, or partial, with only one part of it being omitted, typically the most daring (Gómez Castro 2009: 141).

Transference

Technique that implies transferring the ST's discourse into an equivalent one in the target language bound to "the normal, codified practices of the target system". It coincides with Toury's (1995a: 275) "positive transfer".

Interference

It refers to those instances in which the translation privileges the source culture by reflecting the influence of the SL in the TT⁶⁶⁴ through the replication of "common ST lexical and syntactic patterns" that represent a violation of the target system's norms⁶⁶⁵ (Hatim & Munday 2004: 7). The use of this translation technique,

⁶⁶³ Similar terms include "omission", used by Bajaj (2009: 212), Chesterman (1997: 109, 110) and Malmkjær (2004: 145-149), "reduction" (Newmark 1988a: 90; Molina & Hurtado Albir 2002: 510) or "implication" (Vinay & Darbelnet 1958/1977).

⁶⁶⁴ Occasionally, a third language can be the source of interference (Newmark 1988a: 27), which would be the case of those versions based on intermediate translations.

⁶⁶⁵ That of interference is one of Toury's (1995a: 274-279) two universal laws. Although it constitutes a characteristic that is assumed as inherent, to a lesser or greater extent, to every translation, when the target language norms are violated, it coincides with what the Israeli author calls "negative transfer". That phenomenon is also known as "translationese", a term that implies "an unusual distribution of features [...] clearly [as] a result of the translator's inexperience or lack of competence in the target language" (Baker 1993: 249). However, as Heltai (2004: 60) points out, "Because of its prescriptive and pejorative

which depends on the cultural context in which it is employed (Pym 2008: 325), results in original terms “almost always losing their emotional load and, therefore, their shock value”. In the case of the Spanish translations, this means that they ultimately favour “the regime’s ideals and principles” (Gómez Castro 2009: 142).

Modification

“Any kind of formal or semantic alteration” (Bandín Fuertes 2007: 201), which, in the case of the anthology being analysed, is related to the use of the following techniques:

Commutation

Substitution of the original discourse for a different one, such that the “original information remains veiled” (Vilches 1989: 31).

Moderation of the expression

Use of terms with less connotative force, often euphemisms, which will lead to a reduction in the offensive content of the translation (Merino 1986: 287).

Intensification of the expression

Phenomenon opposite to the previous one that entails the use of expressions that, in going beyond what is expressed in the ST, represent an increase in the degree of anti-establishment content (Gómez Castro 2009: 143).

In this part of our study, we will gauge the impact of each of these techniques by taking into account their frequency of use and their importance at a textual-pragmatic level in the analysed work. Observation of these aspects will allow us to determine which was the prevalent strategy for that translation or, even, for that particular text type during the latter part of Franco’s dictatorship: *foreignisation*, through which the translator “send[s][...] the reader abroad”, to meet the ST, by deviating from the “target-language cultural [...] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text”; or *domestication*, which implies the loss of “the foreign text to target-language cultural values” in the TT, therefore adapting to the reception conditions of the

connotations, the term [...] is usually avoided in present-day Translation Studies” (Hatim & Munday 2004: 12).

target culture (Venuti 1995: 20), including in this case the ideological filters imposed by the regime. These strategies directly lead back to Toury's *initial norm*, already considered in section 2.1.1. of this doctoral dissertation, being foreignisation and domestication concepts homologous respectively to those of *adequacy* and *acceptability*, which will allow us to ultimately determine the initial norm for the set of texts we will be analysing (Delabastita 2008: 239).

7. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TRACEpi CORPUS: ANTOLOGÍA DE LA “BEAT GENERATION” (1970), MARCOS-RICARDO BARNATÁN

7.1. PRELIMINARY STUDY. AN OVERVIEW OF THE RECEPTION OF THE BEAT GENERATION IN THE SOURCE CULTURE: TRADITION AND CONTRADICTION

As the *Antología de la “Beat Generation”* revolves around that very group of writers, it is appropriate that we examine what that term implies and explain in what conditions their texts were received in the source culture and the target culture. In that regard, “Beat” is quite a difficult term to define, for “No one seems absolutely sure where [...] [it] originated”⁶⁶⁶ (Young & Young 2004: 143). Moreover, establishing its main traits⁶⁶⁷ and the authors it includes, is an equally daunting task (Pastor 1997: 12; Brito 2002: 192). The origins of the Beat Generation are usually equated to two seminal events: the first time some of its East-Coast members met in 1944 and the 1955 Six Gallery Reading in San Francisco, which represented a turning point in the visibility of the group (Stephenson 1990: 2).

Its eclectic nature, which “could hardly be pigeonholed into an easy set of defining features” (Raskin 2004: 15), would be reflected in their “complex and often contradictory practices”, which sharply contrast with the “the media-construed, monolithic image of them” (Lee 1996: 711). Such discrepancy will be manifested in the heterogeneous attention devoted to its various members, with the spotlight being mainly on Jack Kerouac, Allen Ginsberg and William S. Burroughs (Russell 2002: 7; Swartz 1999: 16; Gair 2008: 36) and on their key works published between 1955 and 1960: *On the Road* (1957), *Howl and Other Poems* (1956) and *Naked Lunch* (1959) (Skerl 2004b: 1). Although some of these authors actively distanced themselves from the Beat movement, it was only those that did not fit the constructed Beat orthodoxy that were, for the most part, ignored (Rosemont 2003: 133, 136; Kirby 2002: 102, 103; Lawlor

⁶⁶⁶ Among the explanations and connotations assigned to the term, we can find the following: “beaten down, hopelessly alienated and discouraged; the rhythmic beat of musical composition, especially of contemporary jazz; the beating of the heart as a symbol of love and vitality; and the beatific, spiritual quest for meaning and value in life” (Skau 1988: 162, 163). The reader can find an in-depth analysis of the complex semantic evolution of that word in Ginsberg 2007.

⁶⁶⁷ Sterritt (2004: xi) explains that “One of the Beat movement's most paradoxical qualities [...] is that it was never a movement at all, in the sense of a methodical effort to bring about fundamental sociopolitical change”. Its authors were, according to Belgrad (2004: 27), “a loose coherence of like-minded writers and artists, and the attitudes of individuals changed and developed over time”.

2005d: xiii; Harris 2005: 29; Haro 1981: 53, quoting Burroughs; Duval 1997: 194, quoting Ginsberg).

In spite of the weak links that bind this group, we can enumerate a series of common traits that characterise it. The term “Beat Generation” encompasses a group of authors whose literary life began in 1950s America, with the post-war climate, and the Cold War as their background. This circumstance would prove to be essential in bringing these authors together in their opposition to the politicisation of culture and the invasion of the public sphere in the private domain (Harris 2000: 172, 180), which reverberates in their refusal to “conform to mainstream American values” (Harrison 2000: 23; Coy & Coy 1976: 53). They would express their resistance through an attitude of “Rebellion and protest over accepted American values and conventional literary methods” (Burt (ed.) 2004: 488; Raskin 2004: 15), in particular, those maintained by the middle classes (Davidson 1998a: 62; Savater & Villena 1989: 122; Michelson 1991: 142), seeking “new, viable ones to replace them” (Stephenson 1990: 4, 5).

Regarding its members, it was a markedly male and white movement (Miller & Nowak 1977: 171; Johnson 2004: 89; Wallenstein 1991: 612; Gair 2008: 123). The few female and black Beats authors were systematically denied publication through conventional channels, and their existence was practically negated by the academic world until recently (O’Rourke 1993: 56; Prothero 1991: 208; Nielsen 1997: 80, 161; Murphy 2005: 318). The Beats’ attack against the middle class and their identification with marginal characters from the lower classes (Russell 2002: 13) is hardly coincidental. In fact, most of them came from modest backgrounds, and had to work several jobs to make a living until they became popular⁶⁶⁸ (Kirby 2002: 128; Harris 2000: 175). Another nexus between these authors is their interest in spirituality in its widest sense. Theirs is not just a mere religious search, but a craving for transcendental experiences, which they feed through drugs, Buddhism (Savater & Villena 1989: 123), and aesthetic concerns (Antolín Rato 2001: 27; Bellarsi 2002: 123; Russell 2002: 14).

⁶⁶⁸ The exception being William S. Burroughs, who lived a comfortable life thanks to his affluent family (Harris 2007: 33).

Their attitude towards institutions and the prevailing social and literary values would be deployed in their texts via attacks against the status quo and statements that represent a dramatic departure from the dominant moral values and tastes. This would not go unnoticed by the authorities, which, in turn, would react by censoring their works. Censorship, as paradoxical as it may seem, proved in their case to be “a favorable force, as controversy and publicity brought Beat works to public attention” (Lawlor & Rooy 2005: 51). This apparent contradiction can be explained by taking into consideration a publishing environment hostile to these writers, who “had great difficulties finding conventional publishers” (Miller & Nowak 1977: 383; Harris 2000: 175). Landmark books such as Jack Kerouac’s *On the Road* would have to wait years to be published⁶⁶⁹. In 1955 Lawrence Ferlinghetti would take a big step in correcting the situation by creating publishing house City Lights Books as a means of releasing many of the books that could not find any other distribution channel (Miller & Nowak 1977: 383).

That, along with the publicity generated by the obscenity trial and not guilty verdict in the case against City Lights regarding Allen Ginsberg’s *Howl and Other Poems* (Pastor 1991; 1997: 25, 26; Gair 2008: 1; Cook 1974: 80), and Jack Kerouac’s critical and commercial success with *On the Road* (Meltzer (ed.) 2001: 203; Pastor 1997: 26; Gair 2008: 76), would draw the media’s interest to the Beat Generation. Nevertheless, their early vindication of the movement for its “newness and excitement” (Dittman 2004: 89), would soon decline and reverse. Their literary output was overlooked or dismissed by most media, with attention merely gravitating around issues related to their purported lifestyle, such as “drugs, sex and offensive behavior” and, in general terms, their ideological challenge against the American way of life (Davidson 1998a: 63; Miller & Nowak 1977: 386; Prothero 1991: 205; Ginsberg & Morgan 2000: 253; Skerl 2004b: 1; Kirby 2002: 26). The Beats, however, used their newfound popularity for their own interests, which ultimately contributed to their poetry being “the first [...] to reach a wide audience in decades” (ibid.: 21).

⁶⁶⁹ It would be six years in Kerouac’s case, having *On the Road* been written in 1951, and being published in 1957 (Tamony 1969: 274; Dittman 2004: 41; Racionero 1997: 13; Weinreich 2005: 180). The rest of his titles would, for the most part, follow the same path, as “from 1950 to 1955 almost no one would publish his work” (Raskin 2004: 6). In Ginsberg’s case, “Many of the poems he wrote in the 1940s [...] would not be published for years. Some would remain unpublished” (ibid.: 100, 101), while the same thing would happen with *Empty Mirror*, which “no editor would touch” (ibid.: 109).

Although their subject matter and their language delayed the formal acknowledgement of their literary achievements (Stephenson 1990: 15), they have, in time, left their mark on contemporary literature and have progressively received official recognition (Racionero 1997: 11; Russell 2002: 7; Fresneda 1995: 88; Zaya 1995: 10), with their works being incorporated into academic syllabi (Lawlor 2005d: 76, 77), and some of their texts achieving classic status and being assimilated as significant contributions to the American literary canon (Burt (ed.) 2004: 527; Prothero 1991: 207, 220; Gair 2008: 9).

7.1.1. THE RECEPTION OF THE BEAT GENERATION IN SPAIN

The Beat phenomenon would arrive in Spain at the end of the fifties and throughout the sixties, coinciding with its decline in America. Their books, however, were very scarce, except for the translation of several Kerouac novels (Perlado 1961: 7). Although the earliest sample of Beat poetry in Spanish translation would appear in 1963, the bulk of their poetic output would only be released come the end of the decade. The media's coverage of the Beat movement would pave the way for those texts to arrive. Thus, concepts such as "Beat", "Beat Generation" or "beatnik" spread among the Spanish public, although in a slanted manner, similarly to what had already happened in America. This would result in the literary dimension of the movement being obscured (Umbral 1969: 18).

The catalyst for the steady publication of Beat poetry would be the translations of several poems selected by Marcos-Ricardo Barnatán that were published in two literary magazines: *Claraboya* and *La Estafeta Literaria*. The two magazines come from disparate backgrounds. *Claraboya* was founded in 1963 as a reaction to post-war Spanish poetry, aiming for the renewal of poetic writing (Lanz 2002: 15, 81; Rubio 1976: 272). To that end, it would take translations of foreign poetry, particularly the latest contemporary aesthetics, as a model for that change (Lanz 2005: 34, 35). In this regard, issue 14, published in 1967, was a special devoted to Beat poetry. It included translations by Barnatán and five other poets of poems by several authors, as well as four critical texts as a means of introducing the theoretical and poetical framework of the group to the Spanish audience (ibid.: 110). *La Estafeta Literaria*, a

publication initially marked for its official origin and support⁶⁷⁰, would publish Barnatan's versions of the 113th, 127th and 146th Choruses of Kerouac's *Mexico City Blues* in 1969⁶⁷¹ as a posthumous tribute to the Beat author (Garbisu Buesa 2008: 285). The translator would include these last three poems in his anthology, along with many of the ones he selected for *Claraboya*, thus constituting these magazines the core of his volume.

Another ten Beat poetry books would be released until 1981, a significant number given the relative lack of popularity of poetry. Nevertheless, there would be a significant delay in their publication date compared to the originals, with titles such as *Howl and Other Poems*, *Gasoline* or *A Coney Island of the Mind* arriving in the Spanish market more than 20 years after their American release. The fact that most of these books were published after Franco's demise hints at the fact that publishers may have been forced to wait for laxer conditions to avoid censorship-related problems. The publication of these books was mostly undertaken by three companies (Plaza & Janés and Producciones Editoriales, from Barcelona, and Madrid-based Visor Libros) and their collections ("Selecciones de poesía universal", "Star-Books" and "Visor de poesía"). Other volumes incorporating Beat poetry would include four poetry anthologies and the translations of two books on literary criticism: Bruce Cook's *The Beat Generation*, and Fernanda Pivano's *Beat, hippie, yippie, dell'underground alla controcultura*.

7.1.2. CHARACTERISATION OF THE PUBLISHED TEXT

The *Antología de la "Beat Generation"* (1970) is a translation anthology published in Plaza & Janés' collection "Selecciones de poesía universal". Young Argentinian poet Marcos-Ricardo Barnatán selected and translated the poems in it in 1969 during a summer stay in London (Barnatán 1997: 53). Barnatán is part of "the so-called *Novísimos* generation[,][...] in which he had [...] an active role of cohesion and integration" (Jiménez 1998: 191). His extensive poetic output is mostly collected in *El techo del templo*⁶⁷². He is also a well-known biographer of Jorge Luis Borges, of whom he has written several books, his last published work on him being *Borges: biografía*

⁶⁷⁰ This official affiliation would loosen in time, so much that Minister Fraga Iribarne would criticise it for its liberalism (Rubio 1976: 72).

⁶⁷¹ Issue 433, 1 December.

⁶⁷² Marcos-Ricardo Barnatán. 1999. *El techo del templo: antología 1965-1998*. Madrid: Huerga y Fierro.

*total*⁶⁷³. His translation work is limited, only having published, apart from the *Antología de la "Beat Generation"*, a poetry book by Artaud⁶⁷⁴ and a verse rendering of the *Epic of Gilgamesh*⁶⁷⁵.

The poems in the anthology were chosen from several poetry books by five authors: Gregory Corso's *Gasoline & The Vestal Lady on Brattle* (1958) and *The Happy Birthday of Death* (1960); Lawrence Ferlinghetti's *Pictures of the Gone World* (1955), *A Coney Island of the Mind* (1958), and *Starting from San Francisco* (1961); Allen Ginsberg's *Howl and Other Poems* (1956) and *Kaddish and Other Poems* (1961); Jack Kerouac's *Mexico City Blues* (1959); and Philip Lamantia's anthology entitled *Selected Poems 1943-1966* (1967). Barnatán's work has a clear foundation on the translations published in *Claraboya* and *La Estafeta Literaria* and, to a lesser degree, on the *Antología de la lírica norteamericana*, published by Aguilar in 1963. In fact, more than half of the poems that would end up in Barnatán's anthology had already appeared in one of those publications.

The book is accompanied by several paratexts, including a preface presenting Beat poetry to the Spanish audience, several introductory biographical and bibliographical notes, and an appendix with various critical texts by Ferlinghetti, Ginsberg and Kerouac. The anthology is presented in bilingual format, with a copious amount of typographical errors on the source text. This circumstance, far from being exceptional, seems to have been the norm respecting bilingual editions published in "Selecciones de poesía universal" and, in general terms, in Spain during this period⁶⁷⁶ (Vega 1996-1997: 147, quoting Uriz).

When it comes to its reception, the *Antología* is, in all likelihood, the most influential Beat poetry translation of the period, receiving unanimous positive feedback. Reviewers highlighted its groundbreaking role in introducing the literary dimension of the Beat Generation to the Spanish readers (Talens 1971: 8; García Sánchez 1970: 19; Rico 1970: 42; Umbral 1970: 20; Sierra de Cózar 1971: 159). Such warm reception contributed to its success, with the anthology becoming quite popular soon after its

⁶⁷³ Antonin Artaud. 1976. *El pesanervios*. Madrid: Visor.

⁶⁷⁴ Marcos-Ricardo Barnatán. 1995. *Borges: biografía total*. Madrid: Temas de Hoy.

⁶⁷⁵ Marcos-Ricardo Barnatán. *Gilgamesh*. 1986. Barcelona: Lumen.

⁶⁷⁶ Books released in other poetry collections such as "Visor de poesía" and "Star-books" were also fraught with errors (Villar 1979: 103; Campos 1996: 59; Wolfe 1995: 86; Csuday 1987: 250, quoting José María Álvarez).

release (Rodríguez Rivero 2002: 2). This would prompt publisher Plaza & Janés to prepare two subsequent editions in 1972 and 1977, a rare feat for a poetry book (Martínez de Mingo 2001: 202). It has also remained relevant, for there is still public demand for it (Cuenca 1993: 11; Siles 2008: 19; Pérez-Petit 2009) and some even regard it as a classic (Villena 2005: 6).

The verdicts reached by the censors would have an immediate impact on the structure of the anthology, particularly, at a macrotextual level. In this respect, the censors would point out the need to remove several poems from the anthology as a requisite for its publication. The main obstacles in this regard would prove to be the political commentary contained in some of them, as well as some obscene and irreverent passages. The affected texts would be Allen Ginsberg's "Howl", "Footnote to 'Howl'", "America", "The End", and part IV of "Kaddish", and Ferlinghetti's "One Thousand Fearful Words for Fidel Castro". All of these would be finally eliminated except for "Howl". The ulterior re-edits published in 1972 and 1977, in which hardly any changes were made, would not suffer further censorial cuts.

The analysis of other censorship reports reveals that the most sensitive issues were the justification or praise of morality issues that clashed with the Catholic doctrine. These include extramarital affairs, particularly, homosexual ones, attacks against institutions such as family and marriage, lewd allusions to the human body, divorce, abortion and suicide. On the other hand, political references to communism and messages against law enforcement organisations were banned, as were foul language and the irreverent treatment of the Catholic Church, its clergy and its teachings. Apart from these, the extolment of drug use, a common subject among these authors, was also to be avoided. Censorial attention to these areas, based on their frequency of appearance in the reports is, in any case, uneven, with political and morality issues, with special emphasis on homosexuality, being the preponderant issues.

7.2. DESCRIPTIVE-COMPARATIVE TEXTUAL STUDY

7.2.1. MACROTEXTUAL LEVEL

Given that this is a compilation of texts selected by an anthologist/translator in the recipient context, there is no single source text. The main criteria set for the selection have to do with their being representative of the Beat movement and the accessibility of their translation (Barnatán 1970a: 27). The anthology is divided into 29 parts, counting complete poems and the various parts of longer poems. The main changes that took place between the censored text (ceTT) and the published text (pubTT 1970) correspond directly with those signalled by the censors. Apart from these modifications, it is interesting to note that in the case of “Howl” and “Kaddish”, the translation is partial. In fact, parts I and II of the former and the second section of the latter were reduced to a fifth of their original extension.

Many of the selected poems coincide with those included in issue 14 of *Claraboya*, as well as in a 1965 French anthology entitled *La poésie de la beat generation*, which appears to have been one of the main sources employed by Barnatán for his translation. The eleven footnotes provided by the translator bring the source text closer to the reader, clarifying certain elements that could be necessary for the audience in the target culture to correctly understand the text. Their inclusion seems entirely justified given the tendency of much modern poetry, particularly that of the Beat authors (Harris 2000: 173; Fernández Ferrer 1999: 254) to be “more personal, addressed to an individual rather than a group”, for which “it increasingly [...] [runs] the risk of alienating other readers” (Roberts 2000: 132).

A close examination of those footnotes and of other paratextual materials indicates that the anthologist’s intention was to produce a *domesticated* translation, drawing the ST closer to the target culture. We will thus take that hypothesis as our point of departure in the subsequent textual analysis, in which we will try to establish whether that trend is reflected on the translation or not. The following microtextual analysis mirrors the structure of the *Antología* and contains information pertinent to the study of the poems. We will also point out the passages that could have been an obstacle to the publication of the anthology for their treatment of any of the issues we have previously identified as problematic. The observed shifts and patterns will ultimately help us understand the basic principles underlying the production of the anthology.

7.2.2. MICROTTEXTUAL LEVEL

7.2.2.1. Gregory Corso

The anthology opens with four poems by self-taught, East Coast poet Gregory Corso from a couple of his best-known poetry books, *Gasoline and Other Poems* and *The Happy Birthday of Death*: “Birthplace Revisited”, “Notes after Blacking Out”, “Uccello” and “But I Do Not Need Kindness” (Kirby 2002: 63; Skau 2005: 71). None of them were affected by official censorship, due to there being no morally or politically charged statements. The only potentially condemnable passage is a reference to the clergy in “But I Do Not Need Kindness”, not explicit or harmful enough as to be even mentioned by the censors. The lack of offensive language in these poems is shocking considering that Corso’s frequent use of such terms is central to his writing. As Kirby (2002: 16) explains: “his inclusion of the dirty language of the street into high poetry is part of his religious iconoclasm. Words like ‘fuck,’ ‘cunt,’ ‘masturbator,’ ‘dildo,’ and ‘shit’ were present [...] throughout his poetry”.

7.2.2.2. Lawrence Ferlinghetti

Ferlinghetti is one of the most popular American poets and a pillar of the Beat movement for his writings and his indefatigable promotion of these authors through his San Francisco-based City Lights Books publishing company (Russell 2002: 63; Gair 2008: 73). Barnatán anthologises five of his poems: three taken from *Pictures of the Gone World* (“17”, “24” and “26”), and another two from *Starting from San Francisco*, (“He” and “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”). The *Pictures* poems are just word portraits “meant to convey a strong visual impression” on disparate themes such as “love, art, time, death, great cities, nature, animals, memories, and literature” (Lawlor 2007c: 256; Smith 1983: 16). Given their subject matter, they contain no controversial elements.

The other two would prove more problematic. “He”, a poem dedicated to Allen Ginsberg, is a description of the Paterson poet in which he is depicted as a Bible prophet that Ferlinghetti compares to Christ. Such comparison does not appear in any case to have been an impediment for the authorisation of the poem. Another reference to

Ginsberg as “a talking asshole”⁶⁷⁷, was also overlooked by the censors, probably because the term, most commonly translated as “gilipollas”, is nowhere to be found in the Spanish version in what appears to be a clear instance of self-censorship.

“One Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, a poem expressing “a sympathetic warning to the new Liberator” (Welch 1985: 157) in view of the American hostility towards him (Wisker 1996: 91; Smith 1983: 35), did not receive the same lenient treatment. The poem, which is crossed out in the censored manuscript, was unprintable according to the censors for its pro-Castro political implications. Franco’s regime always maintained an ambiguous position in its relations with Cuba, refusing to break its institutional ties in spite of the external pressure exerted mainly by the USA (Paz Sánchez 2006: 224; Roy 2000: 131). However, the “unsalvageable ideological chasm” (Pérez-Stable 2011: 46) between both regimes (Paz Sánchez 2006: 188) made any literary works coming from or about the island suspect (Herrero-Olaizola 2007: 84). The implicit extolment of Castro’s regime in the poem and, by extension, of communism, would not pass unnoticed for the censors. Given that anticommunism was one of the defining traits of Franco’s regime⁶⁷⁸ (Espadas Burgos 1988: 207), they finally estimated that the poem was not to be published.

7.2.2.3. Allen Ginsberg

Allen Ginsberg made the most important contribution of all the authors in the *Antología de la “Beat Generation”*, with seven poems, including the longest ones in it, “Howl” and “Kaddish”. The other selected texts are “Footnote to ‘Howl’”, “America” and “Song” from *Howl and Other Poems*, and “Message”, “To Lindsay” and “The End” from *Kaddish and Other Poems*. Most of these texts would end up being completely erased or extensively modified after the censors stepped in. That circumstance is hardly surprising considering that Ginsberg’s poetry had received censorial treatment when first published in America. Although *Howl and Other Poems* (1956) was deemed obscene by the San Francisco authorities “As a result of the poem’s explicit homosexual and heterosexual imagery” (Trigilio 2007c: 140), the ulterior trial would ultimately establish that the book had “some redeeming social importance, and

⁶⁷⁷ This is likely a quotation from William S. Burroughs’ *Naked Lunch* (1959), which could be interpreted either as an instance of vulgar language or as a body reference.

⁶⁷⁸ During the dictatorship, this political theory was deemed the root of all of Spain’s ills and an enemy of all good habits (Fernández Santander 2005: 332).

[...] [was] not obscene” (Horn 1957: 174). The wide media coverage would turn *Howl* into “a bestseller” (D’Emilio 1998: 178) and Ginsberg into “a star” (Murphy 2005: 318).

The author’s original intent of keeping his text private (Ginsberg 1959: 229; Schumacher 2005: 122, 123) in “Howl”, the quintessential Beat poem (Trigilio 2007c: 139; Damon 1993: 252), meant that it was not only a clear departure in terms of its formal organization (Ginsberg 1959: 230), but also a radical experiment in the redefinition of the boundaries of what is viable as a poetic subject matter as well. The poem evokes the loss of human capital at the hands of the ruthless Cold-War America (Russell 2002: 40; Trigilio 2007c: 140). The victims’ rebellion against the status quo in the form of an equally destructive and creative madness (Raskin 2004: 152), would be reflected in their desperate search for transcendental experiences using vehicles such as sex and drugs (Doty 2006: 16). The poem makes direct and explicit references to sex, including to homosexuality (Raskin 2004: 145), to drugs and to communism, all of which epitomise the author’s clear intent to shock his readers. It is hardly surprising, then, in view of its copious obscene and irreverent passages, that the Spanish censors would advise the publisher to remove the whole poem from the *Antología*.

Even then, most allusions to those touchy subjects in the text had already been omitted by the translator, who eliminated 61 out of 78 translemes from the first part of the poem and the last 3 from the second. That decision was ultimately motivated by the limitations imposed by the censorial agents, which prevented the complete poem to be published until 1976, 20 years after its original publication. We can substantiate that conclusion by focusing on the deleted fragments, which overtly depict extremely sensitive issues such as pederasty, homosexual and heterosexual relations and copious references to the genitalia. These are exacerbated by not even being in a context “between married couples [...] and [...] longtime lovers” (ibid.: 146), and by reflecting a promiscuous attitude⁶⁷⁹. Of all those allusions, the major obstacle, would be, as it had already been the case with the original work, the explicit treatment of homosexuality

⁶⁷⁹ Raskin (2004: 145) explains that, although “the ‘sex talk’ was pornographic and subject to criminal prosecution”, the poet “used [‘fuck’][...] and other obscenities[.][...] mostly slang: ‘cunt,’ ‘snatch,’ and ‘cock’”, to refer to these acts, which represents a conscious effort to expand the thematic range poetry texts could treat in the context in which “Howl” was produced.

(D'Emilio & Freedman 1997: 276), utterly condemned by the regime⁶⁸⁰, which would render the poem unpublishable. After the aforementioned erasures, though, some fragments would be authorised.

The following text, "Footnote to 'Howl'", a sort of appendix to Ginsberg's poem, "celebrates the visionary cleansing that follows [...] [its] final lines" (Trigilio 2007c: 140) by claiming the sanctity of all life (Skau 1988: 167; Edington 2005: 36). The censors decided to remove the poem due to several obscene allusions to the male sexual organs and another to communism (Katz 2006: 207). Communism would also be the crux in the omission of "America", a political poem in which Ginsberg "admitted that he was a 'queer,' that he smoked marijuana, that he had read Karl Marx, and had been a communist. Moreover, he was 'not sorry'". (Raskin 2004: 183) The extensive treatment of these subjects, along with others such as religion, sexual morality and the Spanish Republic, which clashed with the regime's fundamental beliefs, would ensure the poem's exclusion from the anthology.

Ginsberg's other major composition is "Kaddish", an account of his mother's descent into madness and eventual death (Russell 2002: 34). The poem represents "a pouring forth of real grief and love for" her (Ginsberg 1990: 179) in which the author explores his mixed feelings "toward his mother, along with the sense of guilt that he felt later, as an adult, when he authorized Naomi's lobotomy, [which] haunted him throughout his life" (Schumacher 2005: 117, 118). Again, communism and sexual morality issues, would turn out to be major obstacles in its publication. Particularly, the second part of the poem deals with sensitive topics such as incest, abortion, divorce, and homosexuality, and features Franco himself as one of the figures that spies on Naomi Ginsberg according to her paranoid ravings (Miles 2000b: 51; Lagaron 2005: 66, 67; Trigilio 1999: 782, 783; Raskin 2004: 32, 33; Russell 2002: 29). The poem was, consequently, self-censored, with only 33 out of 190 translines in that section included in the published text. Further references to communism, Mussolini and Hitler, linked in this case to Naomi's madness, would be tolerated by the censors. Nevertheless, its

⁶⁸⁰ This rejection was legislated by means of a 1954 amendment of articles 2 and 6 of the 1933 Vagrancy Act (BOE 17-VII-1954), and by the 1970 Social Menace and Rehabilitation Act, which was in force until 1978 (Ingenschay 2000: 158). The repressions against homosexuality would extend to the application of censorship, being references to it strictly forbidden (Camps 2009: 163). A climate of relative tolerance to these started in 1974 (Abellán 1987: 25), which culminated in the decriminalisation of homosexuality with the advent of the 1978 Spanish Constitution.

fourth section, dealing with problematic issues such as abortion, divorce, sexual relations, and the Spanish Civil War, was deemed unfit for public consumption.

Ginsberg's "The End" was also vetoed from the *Antología de la "Beat Generation"* due to its recurrent references to sexual relations. His three remaining poems, "Song", "To Lindsay", and "Message", would not be targeted by the censors despite some minor allusions to suicide and morality issues.

7.2.2.4. Jack Kerouac

Although Jack Kerouac is considered one of the pillars of the Beat movement, the author, unofficially known as "King of the Beats" (Gair 2008: 52), only contributed four brief poems to the anthology. This circumstance highlights the fact that his narrative output vastly dwarfs his poetry, not only in the number of published books, but also in terms of the critical attention the Lowell writer attracted with the success of his 1957 novel *On the Road* (Jones 1992: 2; Charters 1973: 285). The four choruses included in the *Antología*, "113th", "127th", "143rd" and "179th", were originally published in 1959 as part of *Mexico City Blues*, written by Kerouac during a two-month stay in Mexico City in the summer of 1955 (Belgrad 2004: 28). The poems, drug-induced, spontaneous meditations with a strong influence of jazz and Buddhism (McNally 1979: 195, 196; Johnson 2005: 209, 236; Jones 1992: 10; Jové 2000: 199), would be authorised without any hindrances. Only a minor reference to sex in the "113th Chorus", related to the use of the term "got laid", appears to have been a potential problem that was mitigated in the translation. The other choruses would not present any themes, imagery or language that could have triggered a censorial intervention for their confrontation to the regime's tenets.

7.2.2.5. Philip Lamantia

Philip Lamantia is the last author selected by Barnatán, who chose two of his poems, “The Islands of Africa” and “The Diabolic Condition”, from his 1967 anthology *Selected Poems 1943-1966*. The San Francisco poet is one of the few American representatives of the surrealist movement (Frattali 2005: 5), a circumstance that would pervade his patently complex writing, very much influenced by the hermetic tradition (ibid.: 137, 138). This might explain why the closing verses of “The Islands of Africa”, “and the whores of all the fathers / bleed for my delight” (25, 26), which hint at a morality issue condemned by the regime’s ideology, were not targeted by the censors. Lamantia’s usual textual complexity makes it difficult to find out what the referents in the poem are and to place the text in a particular time and space. Apart from this passage, we have not found any other lexical elements that could have proved an obstacle to the authorisation of any of his poems.

7.2.3. TRANSLATION STRATEGIES

Having pointed out the various problematic aspects present in our corpus, it is appropriate to review the translation techniques employed in the production of the anthology and to determine the amount of textual fragments with questionable content. We will thus be able to determine both the qualitative and quantitative impact of the decisions made by the translator and the prevailing translation strategy⁶⁸¹. In order to do that, we will compare the number of terms with content which could be potentially censored⁶⁸² with that of the total amount of transleemes in the following texts: the complete STs⁶⁸³, the initial selection sent by publisher Plaza & Janés to the censors (ceTT) and the final, published text (pubTT 1970).

⁶⁸¹ A potential pitfall of many corpus-based studies is their tendency to focus on quantitative data, which “are regarded as limited in their usefulness” (Olohan 2004: 22). Given that “a combination of quantitative and qualitative analysis is, in most cases, desirable, [...] if fuller descriptions of [...] translational phenomena and reasons [...] for their occurrence are to be given and reasons suggested for their occurrence” (ibid.: 86), we have decided to take that approach.

⁶⁸² The TTs in the *Antología* underwent significant changes, mainly owing to (self)censorship. Therefore, the numbers in the following figure make reference to the amount of terms in the ST that the censors could have considered to be harmful to the regime and its core values.

⁶⁸³ By these we mean the full set of poems selected by Barnatán in their original form, including those fragments omitted by the anthologist.

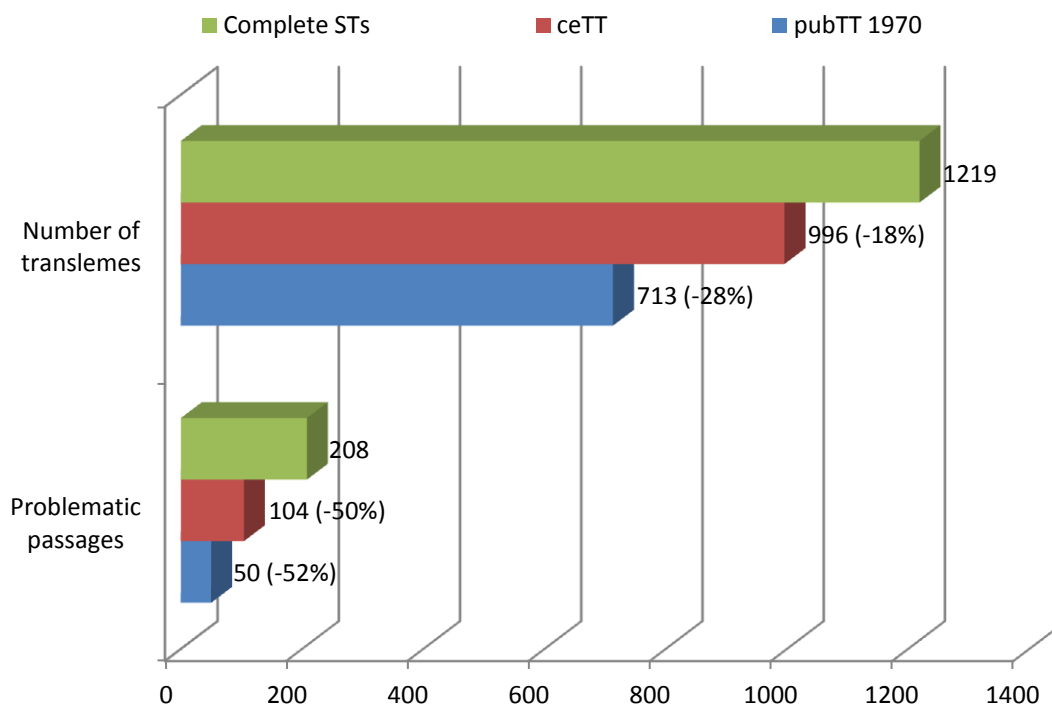


Figure 3. Number of total translemes and problematic passages in the complete STs, ceTT and pubTT 1970 of the *Antología de la “Beat Generation”*

The 208 problematic passages found in the STs are distributed among the 1219 translemes our corpus is composed of. Only 104 of these were included in the manuscript sent to the censors, made up of 996 translemes, representing an 18% and 50% decrease respectively. Out of the 223 deleted translemes, 61 of them correspond to the first part of “Howl”, 3 to the second, 157 and 2 to the second and fourth sections of “Kaddish” and another 2 to “127th Chorus”. After the censors intervened, a further 283 translemes from “One Thousand Fearful Words for Fidel Castro” (129), “Footnote to ‘Howl’” (15), “America” (74), part IV of “Kaddish” (52) and “The End” (13) would be eliminated, a 28% reduction, as would be the case with 54 problematic elements, a 52% decrement. The wide gap between both values, the number of translemes and the number of questionable textual fragments that were eliminated, hints at the fact that the decision to omit those passages stems from the density of conflictive material contained in them. It is, therefore, very likely, that many of these were subject to self-censorship.

In order to substantiate that claim and to identify the most affected areas, we will use the following figure, which presents the data corresponding to the number of problematic allusions to the five main fields our analysis has revolved around (morality, politics, religion, language and drugs):

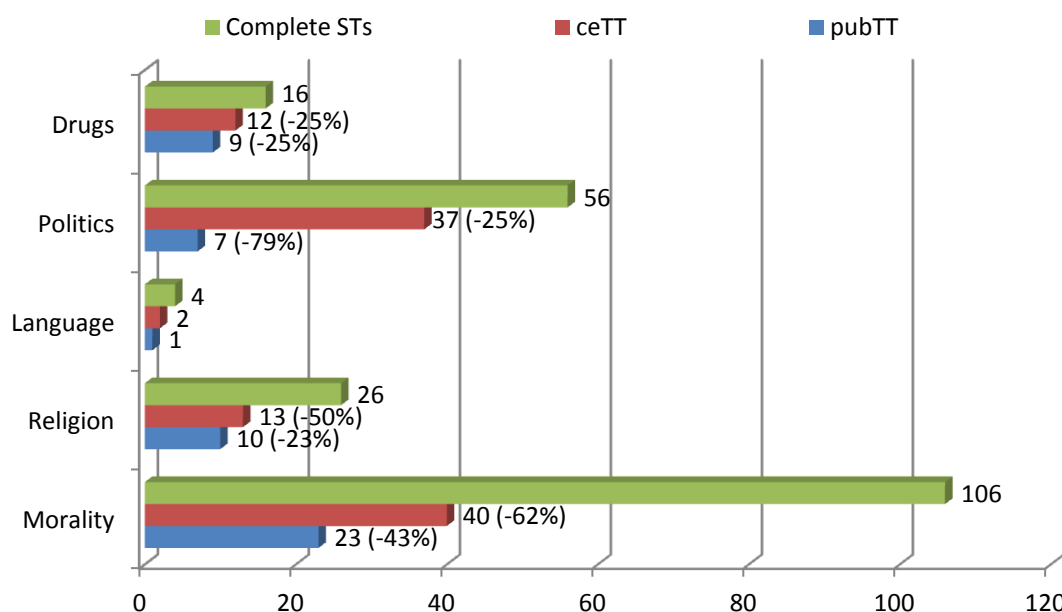


Figure 4. Number of problematic passages according to their semantic domain in the complete STs, ceTT and pubTT 1970 of the *Antología de la "Beat Generation"*

Profane references to religion and drug allusions do not appear to have been problematic, for there is no mention of these aspects in the censorship report. Many of these could have been excised along with other problematic elements from other semantic fields, and not necessarily because these were a problem for the publication of the anthology. Major difficulties in that regard, as evidenced by the steep decline in the number of passages dealing with those themes, were political references and morality issues, with the following being the most contentious issues regarding the latter area:

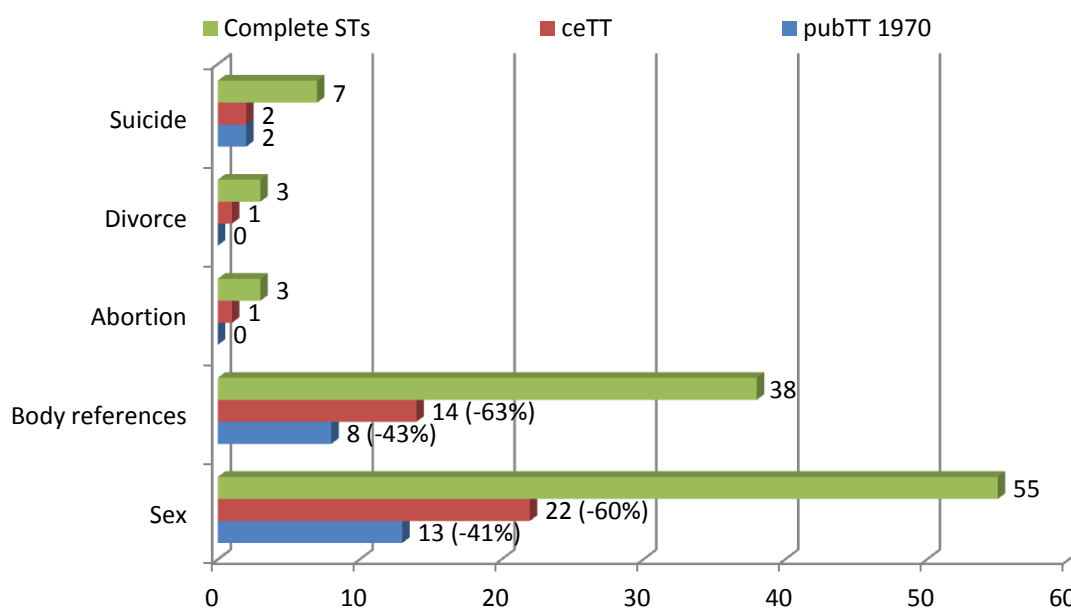


Figure 5. Number of total translemes and problematic passages related to morality in the complete STs, ceTT and pubTT 1970 of the *Antología de la "Beat Generation"*

In the broad area of Christian morality, which covers a range of topics such as sex, body allusions, particularly to the genitalia, abortion, divorce and suicide, there are obvious signs of censorial intervention. Minor mentions to abortion and divorce were promptly eliminated, while another one to suicide was maintained on account of it not being explicit or laudatory. On the other hand, the other areas would prove to be more controversial, with the actions of these agents resulting in the elimination of 76% of sex references, many of them dealing with homosexual encounters, and 79% of those portraying nudity or other obscene depictions of the human body. The initial text selection, which omitted significant sections of “Howl” and “Kaddish”, would represent a substantial decrease in the number of controversial allusions to these and other areas⁶⁸⁴. Although these deletions account to a mere fifth of all the translemes in our corpus, they include half of all the questionable mentions to morality issues. This suggests, considering the explicit nature of some of these references, that an important measure of self-censorship took place before the text was sent to the censorship board.

This situation does not in any case appear to be coincidental when analysed from a qualitative perspective given the seriousness of some of those passages, in which definite references to issues explicitly condemned by the regime such as homosexuality can be found.

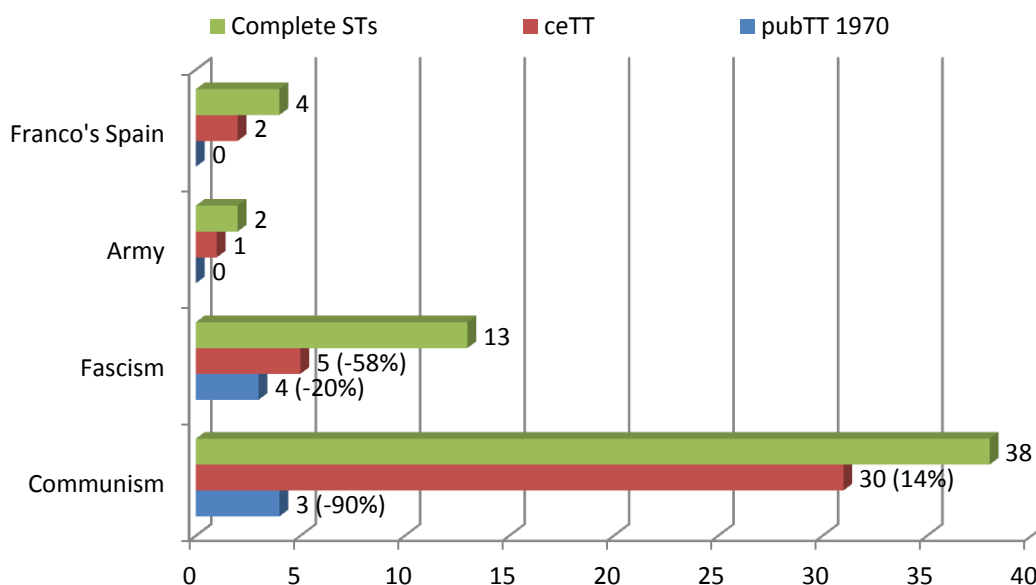


Figure 6. Number of problematic passages related to politics in the complete STs, ceTT and pubTT 1970 of the *Antología de la "Beat Generation"*

⁶⁸⁴ This statement is particularly true in the case of “Howl”, “a poem in which [...] [Ginsberg] publicly admitted to [...] hallucinations, drug use, and homosexuality” (Breslin 1984: 412).

When it comes to politics, the scarce allusions to law enforcement organisms, particularly to the army, do not seem to have been particularly virulent, although we cannot draw definitive conclusions from the limited data available. That is also the case of the mentions to Franco's Spain. In this regard, the publishers would eliminate a reference to the dictator and another to the Spanish Civil War, while the censors would erase two allusions to that same conflict and to the supporters of the Spanish Republic. On the other hand, writing about fascism and its leaders, particularly, Hitler and Mussolini, was not a problem at that point in time, as these would not be marked by the censors and would not even appear in the censorship reports. The most sensitive subject for regime authorities, along with (homo)sexuality, would be, undoubtedly, communism. Almost all references to it would be eradicated from the final volume. It is, therefore, unsurprising, that the censors eliminated the two most overtly political poems, "America" and "One Thousand Fearful Words for Fidel Castro", and those which include elements of abject immorality according to the prevailing values such as "Footnote to 'Howl'" or "The End".

Although these erasures in the STs would definitely cause the most impact in the configuration of the published anthology, they are not the only elements that would shape it. It is therefore convenient to consider the modifications introduced in the Spanish text as well. By means of these there would also be a reduction in the number and intensity of the textual elements that clashed against the tenets of the regime. In order to do that, we will point out the various translation techniques employed in the anthology⁶⁸⁵, and their repercussions at a pragmatic-textual level. From a quantitative point of view, the next figure shows the frequency of use of the various techniques employed in the transfer of the problematic terms we have isolated:

⁶⁸⁵ The reader can find a definition of the different techniques that we refer to in section 6.1.3. of this Doctoral Dissertation. Although these were also used in the translation of other, ideologically neutral passages, our focus on censorship means that we will not consider them.

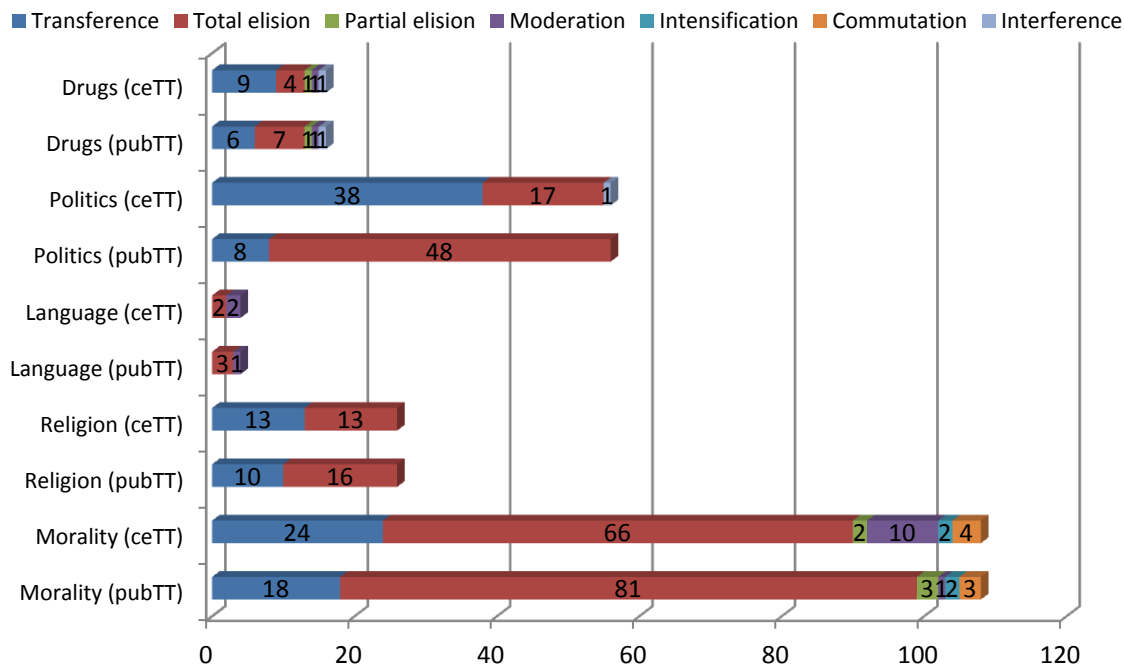


Figure 3. Translation techniques according to their semantic domain and TT of the *Antología de la "Beat Generation"*

As the data in the figure indicate, the most often used technique to render those terms (50% in the ceTT [104] and 75% in the pubTT [155]) is the total elision of the translemes. In other instances, 40% for the ceTT (84), the original content was directly transferred, although the use of that technique decreased considerably, down to a 20% (42), after censorship authorities stepped in. The translator would use other techniques more sparingly, employing moderation of the expression on 13 occasions (3 on the pubTT), commutation on 4 (3 on the published text) and partial elision on 3 (another one on the final text). Moreover, there would be three cases of interference, and other two of intensification of the expression in fragments of the STs which did not pose any problem for the book's authorisation.

Having already detailed the use of total elision in the anthology, and taking into consideration our interest in those techniques that alter the reception of the work, the pragmatic-textual consequences of which we can ascertain, we will focus on the others we have isolated. Given that these translation techniques are scarcely used, it is appropriate to evaluate their qualitative impact, starting with those passages with morally objectionable content:

Table 4. Translation of “cock*” in the TTs

HOWL I (ST 1970)	HOWL I (pubTT 1965)	AULLIDO I (pubTT 1967)	AULLIDO I (pubTT 1970)	AULLIDO I (pubTT 1976)	AULLIDO I (pubTT 1981A)		
(11) with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and endless balls,	avec des rêves, avec de la drogue, avec des cauchemars qui marchent, l'alcool la queue les baisades sans fin	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, alcohol y pájaro, y tomates sin fin,	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, el alcohol,	con sueños, con drogas, con pesadillas intermitentes, alcohol, pollas y cojones sin fin,	por medio de sueños, drogas, pesadillas de la consciencia, alcohol y verga y juergas continuas,		
HOWL II (ST 1956)	HOWL II (ST 1970)	HOWL II (pubTT 1965)	AULLIDO II (pubTT 1967)	AULLIDO II (pubTT 1970)	AULLIDO II (pubTT 1974A)	AULLIDO II (pubTT 1976)	AULLIDO II (pubTT 1981A)
(10) [...] granite cocks! [...]	[...] granite cocks! [...]	[...] queues de granit! [...]	[...] ¡Organos [sic] de piedra! [...]	[...] ¡Fálicos granitos! [...]	[...] ¡Penas [sic] de granito! [...]	[...] ¡pollas de granito! [...]	[...] ¡penes de granito! [...]
FOOTNOTE ST "HOWL" (ST 1970)	HOWL, POST-SCRIPTUM (pubTT 1965)	POSDATA PARA "AULLIDO" (ceTT)	NOTA A AULLIDO (pubTT 1976)	NOTA A PIE DE PÁGINA A AULLIDO (pubTT 1981A)			
(2) [...] The tongue and cock and hand and asshole holy!	[...] La langue et la queue et la main et l'anus sacrés!	[...] ¡La lengua y el sexo y la mano y el ano sagrados!	[...] ¡Lengua y polla y mano y ojo del culo santos!	[...] ¡La lengua y la verga y la mano y el agujero del culo!			
(7) [...] Holy the cocks of the granfathers [sic] of Kansas!	[...] Sacrés les bites des grands-pères du Kansas!	[...] ¡Sagrados los sexos de los abuelos de Kansas!	[...] ¡Santas pollas de los abuelos de Kansas!	[...] ¡Santas las vergas de los abuelos de Kansas!			
KADDISH I (ST 1970)	KADDISH I (TM 1970)	KADDISH I (TM 1976)					
(43) Cut down by an idiot Snowman's icy - even in the Spring - strange ghost thought - some Death - Sharp icicle in his hand - crowned with old roses - a dog for his eyes - cock of a sweatshop - heart of electric irons.	Cortad por un estúpido muñeco - hasta en la Primavera - extraño pensamiento espectral - cierta Muerte - Filoso cerrión en su mano - coronada de viejas rosas - perro para sus ojos - sexo de tienduchas - corazón de planchas eléctricas.	Cortada por un idiota Muñeco de nieve — a pesar de ser Primavera — extraño pensamiento fantasma — vaya una Muerte — Agudo carámbano en la mano — coronada con viejas rosas — un perro por ojos polla de proletario explotado — corazón de planchas eléctricas.					
THE END (ST 1970)	THE END (pubTT 1965)	EL FIN (pubTT 1970)					
(7) I delight in a woman's belly, youth stretching his breasts and thighs to sex, the cock sprung inward	Un ventre de femme fait mes délices, jeunesse tendant les seins et les cuisses au sexe, la queue saute en dedans	Un vientre de mujer hace mis delicias, juventud tendiendo senos y muslos al sexo, el mío salta dentro					
HOWL II (ST 1956)	HOWL II (ST 1970)	HOWL II (pubTT 1965)	HOWL II (ceTT)	AULLIDO II (pubTT 1970)	AULLIDO II (pubTT 1974A)	AULLIDO II (pubTT 1976)	AULLIDO II (pubTT 1981A)
(8) [...] Cocksucker in Moloch! Lacklove and manless in Moloch!	[...] Lacklove and manless in Moloch!	[...] Suceur de bite en Moloch! Sans amour et sans homme dans Moloch!	[...] ¡Chupador de sexos en Moloch! ¡Sin amor y sin hombre en Moloch! [...]	[...] ¡Sin amor y sin hombre en Moloch!	[...] ¡Lametraseros en Moloch! ¡Sin amor y sin hombría en Moloch!	[...] ¡Chupa pollas en Moloch! ¡Falto de amor y de hombres en Moloch!	[...] ¡Chupapollas en Moloch! ¡Desamado y sin hombre en el seno de Moloch!

The translation of “cock*” would turn out to be problematic. Sometimes, the translator decided to eliminate it altogether as in “cock and endless balls”. In other cases, he chose a milder term to translate it such as “sexo” (“sex”), or rendering “granite cocks” as “fálicos granitos” (“phallic granites”). In the last example, after the censor’s review, both the English (“Cocksucker in Moloch”) and the moderated Spanish text (“¡Chupador de sexos en Moloch!”) would be eliminated from the published book. This is the only instance in which parts of the ST selected by the anthologist were erased.

9. Summary

The translator's tendency to employ euphemism is also persistent in the translation of other sexual expressions, such as that of "lay", used both as a verb and as a noun, and other related terms, with Barnatán employing the following solutions:

Table 5. Translation of "lay/get laid", "fuckers" in the TTs

AMERICA (ST 1970)	AMÉRICA (pubTT 1967)	AMÉRICA (ceTT)	AMERICA [sic] (pubTT 1976)	AMÉRICA (pubTT 1977)	AMÉRICA (pubTT 1981A)
(31) When I go to Chinatown I get drunk and never get laid.	Cuando voy a Chinatown siempre me emborracho, pero no logran arrastrarme nunca.	Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me arrastran.	Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me joden	<u>Cuando voy a Chinatown me emborracho y nunca me pierdo.</u>	Cuando voy al Barrio Chino me emborracho y nunca me llevan a la cama.
113TH CHORUS (ST 1970)	CORO 113 (pubTT 1967)	CORO 113 (pubTT 1969A)	CORO 113 (pubTT 1970)		
(2) and went out & got laid	y salí a la calle y me tendí	y salí fuera y me extendí	y salí fuera y me extendí	y salí fuera y me extendí	
KADDISH III (ST 1970)	KADDISH III (pubTT 1965)	KADDISH III (pubTT 1970)	KADDISH III (pubTT 1976)		
(4) rammed down her back, the voices in the ceiling shrieking out her ugly early lays for 30 years,	enfocés dans son dos, les voix du plafond hurlant ses moches fornications de débutante pendant trois ans,	hundidos en sus espaldas, las voces en el techo rugiendo sus horribles cópulas de principiante durante treinta años,	clavados en su espalda, las voces en el techo gritando en sus feos coitos primeros durante 30 años		
KADDISH IV (ST 1970)	KADDISH IV (pubTT 1965)	KADDISH IV (ceTT)	KADDISH IV (pubTT 1976)		
(23) with your nose of bad lay with your nose of the smell of the pickles of Newark	avec ton nez de mauvaise baiseuse	con tu nariz de besos mal dados con tu nariz oliendo a pepinos de Newark	con tu nariz del malcoito con tu nariz del olor de los pepinillos de Newark con tus ojos		
THE END (ST 1970)	THE END (pubTT 1965)	EL FIN (pubTT 1970)			
(5) I fall on myself in winter snow, I roll in a great wheel through rain, I watch fuckers in convulsion,	Je tombe sur moi-même dans la neige d'hiver, je roule dans une immense roue sous la pluie, j'observe la convulsion des baiseurs,	Cargo sobre mí mismo en la nieve invernal, ruedo en una inmensa rueda bajo la lluvia, observo besarse en convulsión,			

The translation of "lay/get laid" is clearly inconsistent throughout the anthology, although the norm is, again, the reduction in the sexual connotations of the chosen Spanish terms. The verb is changed into two pronominal forms of the verbs "arrastrar" ("drag") or "tender/extender" ("extend"), translating the noun "lay" as "besos" ("kisses") or, in the most daring case, as "cópulas" ("copulations"). All of these are conservative lexical choices which do not find any justification in the STs and represent a clear attempt to dilute the explicit sexual content in those poems. That would also be the case of "fuckers", which was rendered by Barnatán as "besarse" ("kissing").

Given that propensity to attenuate the sexual content, it is surprising to see two instances in which it is actually amplified in the translation:

Table 6. Examples of intensification of the expression in pubTT 1970

NOTES AFTER BLACKING OUT (ST 1970)		NOTES AFTER BLACKING OUT (pubTT 1965)		NOTAS DESPUÉS DE UN SÍNCOPE (pubTT 1970)		NOTAS DESPUÉS DE PERDER EL CONOCIMIENTO (pubTT 1978)	
(11) is the dead spouting [sic “spouting”] their answers)		ce sont les morts éjaculant leur réponse)		es el muerto eyaculando sus respuestas)		son los muertos escupiendo sus respuestas)	

HOWL II (ST 1956)	HOWL II (ST 1970)	HOWL II (pubTT 1965)	AULLIDO II (pubTT 1970)	AULLIDO (pubTT 1974A)	AULLIDO II (pubTT 1976)	AULLIDO II (pubTT 1981A)
(9) Moloch who entered my soul early! [...]	Moloch who entered my soul early! [...]	Moloch qui me pénètre tôt! [...]	¡Moloch que me penetras! [...]	¡Moloch, que entró en mi alma temprano! [...]	¡Moloch que me entró en el alma muy pronto! [...]	¡Moloch que penetró en mi alma tempranamente! [...]

These cases, in which “spouting” is translated as “eyaculando” (“ejaculating”) and “who entered my soul early” as “que me penetras” (“who penetrates me”), are easily explained through a comparison with the French version which most probably served as the basis for Barnatán’s translation, and do not appear to be intentional attempts on his part to add any kind of sexual innuendo. The other two modifications we can observe in terms of sexual morality are related to this transleme from Ferlinghetti’s “He”:

Table 7. Translation of “asshole” in the TTs

HE (ST 1970)	IL (pubTT 1965)	ÉL (pubTT 1967)	ÉL (pubTT 1970)
(56) He is a talking asshole on a stick	Il est un trou du cul parlant sur un bâton	El [...] es uno que habla solo encima de un palo	Él es uno que habla sobre un bastón

The term “asshole”, which could be taken as either a swear word or, most probably, a body reference, would be turned into a pronoun in the Spanish version, thus avoiding any trace of controversy the inclusion of this fragment might have caused.

Table 8. Translation of “queer” in the TTs

AMERICA (ST 1970)	AMÉRICA (pubTT 1967)	AMÉRICA (ceTT)	AMÉRICA (pubTT 1974B)	AMÉRICA (pubTT 1976)	AMÉRICA (pubTT 1977)	AMÉRICA (pubTT 1981A)
(74) America I'm putting my queer shoulder to the wheel.	América, estoy poniendo mi agotado hombro contra la rueda.	Norteamérica apoyo mi hombro débil a la rueda.	América estoy poniendo mi hombro extraño contra la rueda.	América estoy poniendo mi hombro maricón a la rueda.	América arrimo mi hombro aturdido a tu cruz.	América estoy arrimando mi peculiar hombro.

Ginsberg’s famous use of the word “queer” to conclude his poem “America” does not find any equivalent expression in Barnatán’s versions. In them, the explicit allusion to the author’s homosexual condition is completely masked, that term being translated as “agotado” (“exhausted”) or “débil” (“weak”).

When it comes to politics, two further passages would be moderated, also possibly due to interference from the ST:

9. Summary

Table 9. Translation of political terms in the TTs

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (TMcen)	AMERICA [sic] (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(58) America save the Spanish Loyalists	América protege a los fieles españoles.	América protege a los fieles españoles.	América salva a los españoles leales.	América protege a los republicanos españoles.	América salva a los Republicanos Españoles

KADDISH IV (TO 1970)	KADDISH IV (TMpub 1965)	KADDISH IV (TMcen)	KADDISH (TMpub 1974B)	KADDISH IV (TMpub 1976)
(21) with your chin of trotsky [sic] and the Spanish War	avec ton menton de Trotsky et de Guerre d'Espagne	con tu mentón de Trotsky y de guerra española	con tu mentón de Trotsky y la guerra civil española...	con tu barbilla de Trosky y Guerra Civil española

The allusions to the Spanish Republicans (“Spanish Loyalists”) in “America” and to the Spanish Civil War (“Spanish War”) in the fourth part of “Kaddish” are nowhere to be seen in the translation. They were replaced by more ambiguous expressions such as “los fieles españoles” (“the loyal Spaniards”) or “guerra española”, literal renderings of the English terms that obscure the original meanings. Although we cannot ascertain, having no further data, whether those decisions were deliberate or, rather, a product of linguistic interference, the result of those lexical choices would be, in any case, a decrease in the connotative value of the original terms in the area of politics. However, those modifications would not determine the censor’s verdict, for both poems would be erased.

The last semantic area we will address is that of language, represented by this example, in which the original text remains unaltered, while the translation is moderated by means of a euphemism:

Table 10. Translation of “fuck yourself” in the TTs

AMERICA (TO 1970)	AMÉRICA (TMpub 1967)	AMÉRICA (fragmento) (TMpub 1969)	AMÉRICA (TMcen)	AMÉRICA (TMpub 1976)	AMÉRICA (TMpub 1977)	AMÉRICA (TMpub 1981A)
(5) Go fuck yourself with your atom bomb	Fastídate con tu bomba atómica.	Vete al diablo con tu bomba atómica.	Fastídate con tu bomba atómica.	Jódete con tu bomba atómica.	Jódete con tu bomba atómica.	Vete a que te den por culo con tu bomba atómica.

All these interventions by the translator would represent another barrier for the offensive content in Beat poetry. Although many of these modifications would not be finally included in the published volume, seven of these passages, related to Christian morality, did indeed appear in it. All these changes, as well as those that took place at the macrotextual level, show the intention on the part of the translator and the publisher to produce a domesticated translation according to the prevailing social circumstances of the period. Therefore, we can determine that the initial norm for this translation tends towards the acceptability pole.

8. CONCLUSIONS

On this doctoral dissertation we have outlined a series of phenomena related to translated poetry fundamental to the study of censorship. This, in turn, has allowed us to explore different research avenues. Among the most relevant conclusions to which that analysis has led us, we can point out the following:

During the late sixties and the early seventies there is an increase in the number of contemporary poets writing in English translated into Spanish. The foreign influence received through the incipient tourism, the timid opening of late Francoism, and the search of foreign literary models in order to renovate Spanish poetry all contributed to this outcome. The new poetry collections founded at the time will be the ones taking up the challenge, with “Selecciones de poesía universal”, “Visor de poesía” and “Star-Books” spearheading that movement.

Of all the authors translated during that period, most of the publishing interest focused on the Beat Generation writers. The subject matter and socio-political attitude manifested in their writings would directly clash with the ideological parameters used by the censors. This resulted in the systematic banning of their books throughout the dictatorship, with many of them having problems further down the line.

In the case of the *Antología de la “Beat Generation”*, while we can observe certain tolerance for some topics that were previously promptly censored, the problems to authorise it stem from two main areas: politics and morality. Regarding the latter, the main source of controversy was homosexuality which, in Franco’s time, was banned altogether (Camps 2009: 163). By contrast, drug references do not seem to have been an obstacle for its circulation, while Catholicism’s waning influence facilitated the use of profane allusions to religion.

In terms of political content, the regime’s need to open up forced it to distance itself from its former fascist allies, which resulted in the references to their leaders no longer being censored. On the other hand, communism was still a taboo subject that publishers were wise to avoid at all costs, particularly when it came to apologetic comments, which were systematically expunged by the censors. It is therefore not surprising that the most overtly political poems in the anthology, in which communism played a protagonist role, Allen Ginsberg’s “America” and Ferlinghetti’s “One

Thousand Fearful Words for Fidel Castro”, were automatically vetoed out of it by censorial prerogative, an omission some critics would call attention to (García Sánchez 1970: 19; Rico 1970: 41).

The configuration of the *Antología* was not only shaped by official censorship, but it was also subjected to an exhaustive process of self-censorship. The translator eliminated the crudest aspects of various poems before its voluntary review as a necessary evil for its publication. This is evident at a microtextual level, with numerous interventions throughout the text resulting in a significant reduction in the offensive language employed by these writers. These semantic choices distanced the translated text from the referents and connotations of the source material. The latter left the censorship ordeal practically unscathed, with presence of offensive vocabulary in it not appearing to be an obstacle for its publication after all the changes made in the translation. This lack of censorial intervention on the ST may also be explained by the restricted knowledge the Spanish population had of the English language at the beginning of the seventies, which limited the public’s access to the text.

The lack of changes in the next two editions, particularly in the 1977 third edition, was most probably motivated by economic considerations. The fact that the translator and the publisher did not take advantage of this opportunity to restore the expunged text was, in all likelihood, due to this not offering any economic incentives, especially taking into account the paltry, or even nonexistent, profits generated by poetry. This reality highlights another kind of censorship, even more ruthless than the official one: commercial censorship, which, in Spain, stems from the nineties mass media expansion (Goytisolo 2003b: 19, 215; Martín Nogales 2001: 182). The major publishing conglomerates view the book merely as a commercial object, privileging new titles over previously published ones (*ibid.*: 183, 186, 188). That would prevent many relevant Beat Generation volumes from being republished (Pérez Andújar 2004; 2007: 26; Vidal-Folch 2007: 27). They also marginalise poetry in their publishing plans for lack of economic compensation, effectively leaving the market in the hands of a duopoly formed by two smaller publishing houses, Hiperión and Visor (Martín Nogales 2001: 183; Martínez de Mingo 2001: 201).

The anthological nature of the book meant that self-censorship did not only take place at a microtextual level, but also at higher levels. Apart from the erasures typically enforced by the censors, anthologies naturally offer more flexibility than other texts in terms of structure, making other kinds of modifications possible, such as the omission of entire poems or sections. The *Antología de la "Beat Generation"* presents, in this regard, a clear view of what the publishers and the anthologist considered important to read and what the censors estimated were permissible readings within that selection. Given that the choice of texts was by no means random, it is important to take into account not only what was included, but also what was discarded. It is interesting to note in this respect that poems in which vulgar language was conspicuous were avoided, and so were those which reflect an open confrontation against the status quo.

Several preliminary norms were used in order to select the poems in the anthology. The translator would choose some of the best-known texts from the most popular *beat* authors, as well as those poems for which producing a faithful translation would be easier (Barnatán 1970a: 27). Other preliminary norms observed in the *Antología* include its presentation in bilingual format and the selection of poems and poets that had already been translated into Spanish or that had been published as part of the French anthology *La poésie de la beat generation*. We should add censorship to these, which, as we have just pointed out, would ultimately determine the shape the published text would take.

All things considered, these decisions were essential to ensure the anthology's publication during the dictatorship, and show that both translator and publisher knew the rules and the limits of the game, acting accordingly in the text selection and in their lexical choices. Therefore, in view of the evidence we have examined, there is no denying that self-censorship constituted the quintessential operational norm of translation adopted by Barnatán in order to produce an acceptable text in Franco's Spain. That tendency has also been observed for other text types from this period, as well as others, of the dictatorship⁶⁸⁶.

⁶⁸⁶ See the TRACE studies by Gutierrez Lanza (2000), Serrano Fernández (2003), Rioja Barrocal (2008) and Gómez Castro (2009).

Beat poetry published in magazines, particularly in *Claraboya*, seems to have been less affected by censorship, presumably because there were different norms and reviewing bodies for periodicals. It is also important to highlight the disparity in the circulation numbers of both publications, with average print runs of 700 copies in the case of the magazine and 3,000 for the anthology, which resulted in less attention from the censors in the case of the former. The geographical domain of *Claraboya* was also clearly restricted in comparison to “Selecciones de poesía universal”, a poetry collection published by a major company with far more resources and long-standing distribution channels (González Corugedo 1971: 112). Another factor that contributed to that apparent lack of censorial intervention is the fact that many of the poems published in *Claraboya* were left in a state of ideological asepsis on account of the extensive self-censorship practiced by the translator.

The decisions made by the anthologist, the publisher and the censors would lead to a clear loss of impact of the language, which, in many of these poems, constitutes the primary focus, as the original intent was to shock the audience. This loss of key elements such as its transgressive and confrontational nature (Trigilio 2002: 121; Sherman Swing 1972: 668) means, therefore, that the anthology is hardly representative of the Beat movement. Despite this situation, its publication was still a literary and social imperative (Giménez-Arnau 1965: 51; Martín Nogales 2001: 186). Many Spanish writers would find inspiration in the Beat texts, not so much for their content and daring language, which were diluted in the translations available at the time, but for their life philosophy reflected on their chronic nonconformity (Guzmán Simón 2005a: 97; Prieto de Paula 1996: 34). That niche was filled through the efforts of a few publishers and translators who wished to have those books available in Spanish. This need was more pressing than any other consideration, turning the poor quality of some of these translations or the elimination of a significant part of their content due to censorship into a lesser evil.

The release of the *Antología* was also made possible by Barnatán’s clever use of the paratexts (Atxaga 2006), employed as a means of removing any trace of controversy left after the self-censorship process, and by the massive influx of tourists since the late sixties, who introduced new social behaviours in Spain (Usó 1996: 247; García Lloret 2006: 56). The songs that arrived with these foreigners, which were clearly influenced

by the Beat Generation authors, would anticipate many of the themes that these had already written about, including drug references (ibid.: 53), thus paving the way for the publication of the anthology.

The Beat Generation's influence on the Spanish poetry market and on several literary movements originated during the late period of the dictatorship was channelled through the *Antología de la "Beat Generation"*. This influence would be reflected in the production of special issues in various magazines and the organisation of several literary gatherings revolving around Beat poetry (Guzmán Simón 2005b: 313). It would also manifest in posterior Beat translations, and in literary groups such as *Tragaluz*, which were patently influenced by these authors (Garbisu 2010: 85). Most of these phenomena have Marcos-Ricardo Barnatán, as their nexus. He is the key person in understanding the reception of the Beat Generation in Spain, having coordinated most of these publications and provided the necessary theoretical framework. Although the relevance of his anthology is undeniable, it is also clearly indebted to other pioneering anthologies and to the contribution of several translators to the *Claraboya* special issue.

This doctoral dissertation represents a new step for the TRACE group to unravel the evolution of translation in 20th century Spain and the workings of the various censorship mechanisms that operated at that time. This study, however, is not intended to be, in any case, a definitive testimony of the situation of translated poetry in English during this period or of the way censorship operated on that text type, but we hope it becomes useful as an initial approximation to issues that, given the time and space constraints, have not been thoroughly explored. We hope, above all else, that this study will open up new research avenues that allow us to complete the picture of poetry translation and publishing in post-war Spain.

10. BIBLIOGRAFÍA

10.1. BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA EN LA CREACIÓN DEL CORPUS 0 / CATÁLOGO TRACEPI (1939-1983)

10.1.1. CATÁLOGOS EN FORMATO DIGITAL

AGA. Catálogo sobre censura de libros del Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

BPE. Catálogos de las Bibliotecas Públicas del Estado. <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CBPE/index.html>. [01/01/2013].

ISBN. Catálogo de libros de la Agencia Española del ISBN. <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenISBN.html>. [01/01/2013].

VISOR. Catálogo de la colección “Visor de poesía”, editada por Visor Libros. <http://www.visor-libros.com/main/catalogo.htm>. [01/01/2013].

10.1.2. VOLÚMENES IMPRESOS

Bibliografía española. Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Servicio Nacional de Información Bibliográfica. 1958-1970.

———. Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico. 1971-1978, 1982-1983.

Bibliografía general española e hispanoamericana. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro. 1941-1942.

Bibliografía hispánica. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español. 1942-1957.

El libro español. Madrid: Instituto Nacional del Libro. 1958-1983.

Index Translationum. Paris: Unesco. Vol. 1-31. 1949-1978.

10.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

10.2.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS Y TORRES, Álvaro (dir.). 1970. *Aquelarre. Cuadernos de poesía*. 4-5-6. Abril, mayo, junio. 3-9.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo. 1969. "De 'Blues de la Ciudad de México'". En: *La Estafeta Literaria*. 433. 19.
- (selección). 1970. *Antología de la "Beat Generation"*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- (selección). 1972. *Antología de la "Beat Generation"* (2ª ed.). Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- (selección). 1977. *Antología de la "Beat Generation"* (3ª ed.). Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- BARTRA, Agustí. 1974. *Antología de la poesía norteamericana*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- COOK, Bruce. 1974. *La generación beat*. Barcelona: Barral. Publicación original: 1971. *The Beat Generation*. New York: Scribner.
- CORONEL URTECHO, José & CARDENAL, Ernesto (selección). 1963. *Antología de la poesía norteamericana*. Madrid: Aguilar.
- CORSO, Gregory. 1958. *Gasoline*. San Francisco: City Lights Books.
- . 1960. *The Happy Birthday of Death*. New York: New Directions.
- . 1978. *El feliz cumpleaños de la muerte*. Madrid: Visor.
- . 1980. *Gasolina*. Barcelona: Producciones Editoriales.
- FERLINGHETTI, Lawrence. 1955. *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights.
- . 1959. *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions.
- . 1961. *Starting from San Francisco*. New York: New Directions.
- . 1981. *Un Coney Island de la mente*. Madrid: Hiperión.
- GINSBERG, Allen. 1956. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights.
- . 1961. *Kaddish and Other Poems, 1958-1960*. San Francisco: City Lights.
- . 1976. *Aullido, selección de poemas de Allen Ginsberg*. Barcelona: Producciones Editoriales.

-
- . 1977. *La caída de América: poemas de estos Estados (1965-1971)*. Madrid: Visor.
- . 1978. *Sandwiches de realidad*. Madrid: Visor.
- . 1980. *La caída de América: poemas de estos Estados (1965-1971)* (2ª ed.). Madrid: Visor.
- . 1981a. *Howl y otros poemas*. Madrid: Visor.
- GIRRI, Alberto. 1969. *Cosmopolitismo y disensión: antología de la poesía norteamericana actual*. Caracas: Monte Ávila.
- JOYCE, James. 1970. *Poemas manzanas*. Madrid: Alberto Corazón.
- LEBEL, Jean-Jacques (selección). 1965. *La poésie de la beat generation*. Paris: Denoël.
- KEROUAC, Jack. 1959. *Mexico City Blues*. New York: Grove Press.
- . 1969. “De Blues de la Ciudad de México”. En: *La Estafeta Literaria*. 433. 1-12. 19.
- . 1980. *Poemas dispersos*. Madrid: Visor.
- LAMANTIA, Philip. 1967. *Selected Poems 1943-1966*. San Francisco: City Lights Books.
- MARTÍNEZ, Gabriel (ed.). 1967. *Claraboya*. 14. Publicación digital: http://saber.es/web/biblioteca/libros/claraboya/html/Claraboya_14.pdf. [01/01/2013]
- MILLÁN, Fernando & GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús. 1977. *La escritura en libertad: antología de poesía experimental*. Madrid: Visor.
- PIVANO, Fernanda. 1975. *Beat, hippie, yippie, del underground a la contracultura*. Madrid: Ediciones Júcar. Publicación original: 1972. *Beat, hippie, yippie, dell'underground alla controcultura*. Roma: Arcana Editrice.
- RANDALL, Margaret (selección). 1977. *Poesía Beat*. Madrid: Visor.

10.2.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ABAD, Pilar; BARRIO, José María & RUIZ, José María (coords.). 1994. *Estudios de la lengua inglesa del siglo XX (2)*. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.
- ABELLÁN, Manuel L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- . 1987. “Fenómeno censorio y represión literaria”. En: Manuel L. Abellán (ed.). *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*. 5. Censura y literaturas peninsulares. Amsterdam: Rodopi. 5-25. Publicación digital: *Represura*. 2. http://www.represura.es/articulo_1_enero2007.pdf. [01/01/2013].
- . 2007a. “Censura y autocensura en la producción literaria española”. En: *Represura*. 4. http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo6.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 1982. *Nuevo Hispanismo*. 1. 169-180.
- . 2007b. “Problemas historiográficos de la censura literaria del último medio siglo”. En: *Represura*. 3. http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo1.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 1989. *República de las Letras*. 25. 20-27.
- . 2007c. “Censura como historia”. En: *Represura*. 4. http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo7.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2003. *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*. 11-12. 26-33.
- . 2008. “La censura franquista y los escritores hispanoamericanos”. En: *Represura*. 5. http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo4.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 1992. *Letras Peninsulares*. 5.1. 11-21.
- AGUADO, Jesús. 2007. “Introducción”. En: Jesús Aguado (trad.). *No pasa nada. Los poetas beat y oriente*. Barcelona: El Bardo. 5-8.
- ALCOVER, Norberto (coord.). 1977. *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero.
- ALONSO, Cecilio (ed.). 1996. *Actas del congreso internacional «Max Aub y el laberinto español»*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- ALONSO TEJADA, Luis. 1977. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ALTARRIBA, Antonio. 2002. “La historieta española de 1960 a 2000”. En: Viviane Alary (ed.). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Tolouse: Presses Universitaires du Mirail. 76-121.
- AMBROSI, Paola. 2008. “Nota sobre la censura”. En: *Represura*. 5. http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo5.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2003. Francisco José Martín Cabrero (ed.). *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Madrid: Biblioteca Nueva. 253-270.

- ANTIN, David. 1972. "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". En: *Boundary 2*. Vol. 1. 1. 98-133.
- ANAYA, José Vicente. 2005. "Margaret Randall en la novísima vanguardia poética de los Estados Unidos". En: *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*. Puebla, México: Territorio Poético. <http://circulodepoesia.com/nueva/2011/03/margaret-randall-en-la-novisima-vanguardia-poetica-de-los-estados-unidos/>. [01/01/2013]
- ANTOLÍN RATO, Mariano. 2001. "Jack Kerouac: un héroe de cierta historia colectiva". En: *Letra Internacional*. 73. 26-32.
- ARANDA, Lucía V. 2007. *Handbook of Spanish-English Translation*. Lanham, MD & Plymouth, UK: University Press of America.
- ARANGO, José Manuel. 2006. "Nota del traductor". En: Emily Dickinson. *En mi flor me he escondido*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquía. 21.
- ARMAS, Isabel de. 1982. "Las venturas de un editor". En: *Nueva Estafeta*. 43-44. 108-110.
- ATXAGA, Bernardo. 2006. "Howl". <http://www.prospectiva.eu/atxaga/testuak-textos/howl>. [01/01/2013]
- AZNAR SOLER, Manuel. 2008a. "Franquismo e historia literaria: la reedición en el año 2000 de *Mis páginas mejores* (1966), de Max Aub". En: *Represura*. 5. http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo2.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2003. Manuel Aznar Soler. *Los Laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento. 129-143.
- . 2008b. "Autocensura y censura de las literaturas del exilio republicano en la España franquista: sobre la edición de 1966 de *Mis mejores páginas* de Max Aub". En: *Represura*. 5. http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo3.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2003. Manuel Aznar Soler. *Los Laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento. 144-160.
- BAKER, Mona. 1993. "Corpus Linguistics and Translation Studies". En: Mona Baker, Gill Francis & Elena Tognini-Bonelli (eds.). *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*. Philadelphia, PA & Amsterdam: John Benjamins. 233-250.
- . 1995. "Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research". En: *Target*. 7:2. 223-243.
- (ed.). 2001a. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- . 2001b. "Norms". En: Mona Baker (ed.). 163-165.
- BALDICK, Chris. 2004. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

- BALL, Gordon. 2006. "Wopbopgooglemop: 'Howl' and Its Influences". En: Jason Shinder (ed.). 92-99.
- BANDÍN FUERTES, Elena. 2007. *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco: estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtci (1939-1985)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Tesis Doctoral inédita.
- BARELLA, Julia. 1983. "La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta". En: *Estudios Humanísticos*. 5. 69-76.
- . 1987. "Prólogo". En: Julia Barella (selección). *Después de la modernidad. Poesía española en sus distintas lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos. 7-15.
- BARJOT, Dominique. 2005. "La aplicación del modelo norteamericano en Europa durante el siglo XX". En: Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla & María Dolores Elizalde Pérez-Gruoso (coords.). *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Madrid: Departamento de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 157-180.
- BARKHUDAROV, Leonid. 1993. "The Problem of the Unit of Translation". En: Palma Zlateva (ed.). *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. London & New York: Routledge. 39-46.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo. 1970. "Introducción a la poesía beatnik". En: Marcos-Ricardo Barnatán (selección). *Antología de la "Beat Generation"*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés. 11-27.
- . 1971a. "Carta de Londres. La poesía 'underground'". En: *Ínsula*. 291. 3.
- . 1971b. "Sobre *Poemas-Manzanas*". En: *Ínsula*. 296-297. 27.
- . 1997. "La pérdida de la inocencia". En: *El Mundo*. 6 de abril. 53.
- BARNET, Sylvan; BERMAN, Morton & BURTO, William. 1964. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Constable.
- BAROLSKY, Paul. 1984. "The Painter Who Almost Became a Cheese". <http://www.vqronline.org/articles/1994/winter/barolsky-painter-who/> [01/01/2013]. Publicación original: *The Virginia Quarterly Review*. Vol. 70. 1. 110-118.
- . 2010. *A Brief History of the Artist from God to Picasso*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- BARR, Anne; MARTÍN RUANO, M. Rosario & TORRES del Rey, Jesús (eds.). 2001. *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad.
- BASSNETT, Susan. 1997. "Moving Across Cultures: Translation as Intercultural Transfer". En: J.M. Santamaría, Eterio Pajares, Vickie Olsen, Raquel Merino & Federico Eguíluz (eds.). 7-20.

- . 1998. “When Is a Translation not a Translation?”. En: Susan Bassnett & André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters. 25-40.
- . 2002. *Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- BAYM, Nina (ed.). 1998. *The Norton Anthology of American Literature*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- BAYO, Emili. 1991. *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*. Lleida: Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida.
- . 1993. “La poesía en sus colecciones: de 1939 a 1975”. En: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 554. 27-28.
- BECKSON, Karl & GANZ, Arthur. 1990. *Literary Terms: A Dictionary*. London: André Deutsch.
- BELGRAD, Daniel. 2004. “The Transnational Counterculture: Beat-Mexican Intersections”. En: Jennie Skerl (ed.). 27-40.
- BELLARSI, Franca. 2002. “Buddhism as an Aspect of the Counterculture: The Life and Work of Allen Ginsberg”. En: Pilar Marín Madrazo (coord.). 171-183.
- BENEYTO, Antonio. 1977. *Censura y política en los escritores españoles*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- BENEYTO PÉREZ, Juan. 2008. “La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres”. En: *Represura*. 5. http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo1.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 1987. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*. 5. 169-180.
- BERLANGA, Jorge. 1982. “De cómo los libertinos beatniks se han quedado en la cuneta”. En: *Diario 16*. 7 de febrero. iv.
- BELMONTE SERRANO, José. 2001. “Los premios literarios: la sombra de una duda”. En: José Manuel López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer & Augusta López Bernasocchi (eds.). 43-53.
- BERNSTEIN, Charles. 2004. “Foreword”. En: Jerome Rothenberg. *Writing Through: Translations & Variations*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. xi-xiv.
- BERRIGAN, Ted. 2005. “The Art of Fiction: Jack Kerouac”. En: Kevin J. Hayes (ed.). *Conversations with Jack Kerouac*. Jackson, MS: University Press of Mississippi. 51-81.
- BERRIO ZARATIEGUI, Juan Carlos. 2000. *Bálsamos y venenos: la droga como engaño*. Tafalla: Ediciones Txalaparta.

- BERMEJO SÁNCHEZ, Benito. 1991. "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un ministerio de la propaganda en manos de Falange". En: *Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Historia contemporánea. 4. 73-96.
- BEVILACQUA, Emanuele. 1996. *Guía de la generación beat*. Barcelona: Ediciones Península. Publicación original: 1994. *Guida alla beat generation*. Roma-Napoli: Edizioni Theoria.
- BIA, Alejandro & SÁNCHEZ-QUERO, Manuel. 2001. "Diseño de un procedimiento de marcado para la automatización del procesamiento de textos digitales usando XML y TEI". http://infonautica.net/docs/jbidi/jbidi2001/03_2001.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: Pablo Lucio de la Fuente Redondo & Adoración Pérez Alarcón (eds.). *JBIDI '2001: II Jornadas de Bibliotecas Digitales*. Almagro: Universidad de Castilla la Mancha. 153-165.
- BITTER, Cynthia. 1998. "Poets Translating Poets: Cernuda's Translation of Yeats's *Byzantium*". En: Emilio Barón (ed.). *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*. Almería: Universidad de Almería. 117-127.
- BISWAS, Anil Ranjan. 2005. *Critique of Poetics*. New Delhi: Atlantic Publishers.
- BLANCO OUTÓN, Cristina. 1994. "La poesía inglesa y alemana en la revista *Cántico*". En: Federico Eguíluz, José Miguel Santamaría, Vickie Olsen, Raquel Merino Álvarez, Eterio Pajares Infante (coords.). 95-101.
- . 2000 "La España de posguerra y la poesía anglófona. Traducción y recepción en las revistas *Escorial, Espadaña y Cántico*". En: *Babel*. 46:4. 332-356.
- BLAS, José Andrés de. 1999. "El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones". En: *Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Historia contemporánea. 12. 281-301.
- BLEIBERG, Germán & MARÍAS, Julián (dirs.). 1964. *Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente.
- BLOOM, Harold. 1996. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. London: Papermac.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Istmo. Publicación original: 1980. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BOWKER, Lynne & PEARSON, Jennifer. 2002. *Working with Specialized Language: A Practical Guide to Using Corpora*. London & New York: Routledge.
- BRACHO, Edmundo. 1993. "¿Qué sabes tú de la vida, muchacho? Entrevista con Gregory Corso". En: *Quimera: revista de literatura*. 121. 34-39.
- BRISSET, Annie. 1984. "Poésie: le sens en effect. Étude d'un translème". En: *Meta*. Vol. 29. 3. 259-266.
- BRITO, Manuel. 2002. "Orígenes beats en el neo-transcendentalismo de los 60". En: Pilar Marín Madrazo (coord.). 185-193.

- BREGANTE, Jesús. 2003. *Diccionario Espasa de literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- BRESLIN, James E. B. 1984. "The Origins of 'Howl' and 'Kaddish'". En: Lewis Hyde (ed.). *On the Poetry of Allen Ginsberg*. 401-433.
- . 1985. "Introduction: The Presence of Williams in Contemporary Poetry". En: James E. B. Breslin (ed.). *Something to Say: William Carlos Williams on Younger Poets*. New York: New Directions. 5-38.
- BROGAN, T.V.F. 1993a. "Counterpoint". En: Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.). 242, 243.
- . 1993b. "Line". En: Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.). 694-697.
- . 1994. "Poetry". En: T.V.F. Brogan (ed.). 233-236.
- (ed.). 1994. *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- BROPHY, Robert. 2007. "William Everson (Brother Antoninus)". En: Kurt Hemmer (ed.). 87-89.
- BROWDER, Clifford. 1967. *André Breton: Arbiter of Surrealism*. Genève: Librairie Droz.
- BURNARD, Lou & BAUMAN, Syd (eds.). 2011. *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. Oxford: The TEI Consortium. <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf>. [01/01/2013]
- BURT, Daniel S. (ed.). 2004. *The Chronology of American Literature: America's Literary Achievements from the Colonial Era to Modern Times*. New York: Houghton Mifflin.
- BURT, E.S. 1999. *Poetry's Appeal: Nineteenth-Century French Lyric and the Political Space*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- BURTON, Richard. 2003. *Prague: A Cultural and Literary History*. Oxford: Signal Books.
- CABO, Isabel de. 2001. *La resistencia cultural bajo el franquismo: en torno a la revista "Destino", 1957-1961*. Barcelona: Ediciones Áltera.
- CÁMARA ARENAS, Enrique. 2000. "The Dramatic Dimensions of Poetry". En: Pilar Abad; José María Barrio & José María Ruiz (coords.). *Estudios de la lengua inglesa del siglo XX (5)*. Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid. 63-69.
- CAMPBELL, James. 2001. *This Is the Beat Generation: New York, San Francisco, Paris*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.

- CAMPS, Assumpta. 2009. *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepciones literarias*. Bern: Peter Lang.
- CAMPOS, Marco Antonio. 1996. "Poesía y traducción". En: *Hieronymus Complutensis*. 3. Enero-junio. 51-60.
- CAMUS-CAMUS, Carmen. 2009. *Traducciones censuradas de novelas y películas del Oeste en la España de Franco*. Vitoria: Universidad del País Vasco. Tesis Doctoral.
- . 2010. "Censorship in the Translations and Pseudotranslations of the West". En: Daniel Gile, Gyde Hansen & Nike K. Pokorn (eds.). *Why Translation Studies Matters*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins. 41-56.
- CANO, José Luis et al. 1993. *Medio siglo de Adonais: [1943-1993]*. Madrid: Rialp.
- CAREY, John M. 2005. "Philip Lamantia". En: William Lawlor (ed.). 195-197.
- CARLISE, Chuck. 2007. "*Beat Hotel*. Harold Norse (1983)". En: Kurt Hemmer (ed.). 12, 13.
- CARNERO, Guillermo. 2004. "Poetry in Franco Spain". En: David T. Gies (ed.). *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 643-658.
- CARO MARTÍN, Adelaida. 2007. *América te lo he dado todo y ahora no soy nada: contracultura y cultura pop*. Münster: Lit Verlag.
- CARRETE, Carlos et al. 2000. *Los judíos en la España contemporánea: historias y visiones, 1898-1998*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARREÑO, Antonio. 1996. "Hacia una morfología de *personae* y máscaras: el caso Max Aub". En: Cecilio Alonso (ed.). Tomo I. 137-155.
- CASTRO, Fidel & RAMONET, Ignacio. 2007. *Fidel Castro: My Life*. New York: Scribner. Publicación original: Ignacio Ramonet. 2006. *Fidel Castro. Biografía a dos voces*. Barcelona: Debate.
- CHAMOSA, José Luis. 1992. "Aspectos de la traducción de poesía". En: P. Fernández Nistal (ed.). *Estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 5-22.
- & RABADÁN, Rosa. 1994. "Traducción y manipulación: el caso de Ezra Pound". En: Federico Eguíluz, José Miguel Santamaría, Vickie Olsen, Raquel Merino Álvarez & Eterio Pajares Infante (coords.). 131-137.
- CHAMPEAU, Geneviève & LY, Nadine (coords.). 2000. *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- CHAMPIGNY, Robert. 1963. *Le Genre Poétique*. Montecarlo: Éditions Regain.
- CHARTERS, Ann. 1973. *Kerouac: A Biography*. San Francisco: Straight Arrow Books.

- (ed). 2003. *The Portable Sixties Reader*. London: Penguin.
- CHÉNETIER, Marc. 1975. "Knights in Disguise: Lindsay and Maiakovski as Poets of the People". En: David Anderson (ed.). *MidAmerica II*. East Lansing, MI: The Midwestern Press. 47-62.
- CHERKOVSKI, Neeli. 1979. "From *Ferlinghetti: A Biography*". En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 167.
- CHESTERMAN, Andrew. 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- CHIAPPELLI, Fredi et al. 1988. *Política y literatura*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- CHILDS, Peter & FOWLER, Roger. 2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London & New York: Routledge.
- CIFRIÁN, Concha; MARTÍNEZ TEN, Carmen & SERRANO, Isabel. 1986. *La cuestión del aborto*. Barcelona: Icaria.
- CISQUELLA, Georgina; ERVITI, José Luis & SOROLLA, José A. 1977. *Diez años de represión cultural: la censura de libros durante la ley de Prensa, 1966-1976*. Barcelona: Anagrama.
- COCCHI, Raffaele. 1984-1985. "Gregory Corso: Poetic Vision and Memory as a Child of Italian Origin on the Streets and Roads of America". En: *Rivista di studi anglo-americi* 3. 4-5. 343-352.
- COHN, Ruby. 1993. "Dramatic Poetry". En: Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.). 304-311.
- CONNELLY, Pat. 2005. "William Everson (Brother Antoninus) (1912-1994)". En: William Lawlor (ed.). 101-102.
- CONNOLLY, David. 2001. "Poetry Translation". En: Mona Baker (ed.). 170-176.
- COOK, Bruce. 1971. *The Beat Generation*. New York: Scribner.
- CORREA, Gustavo. 1980. *Antología de la poesía española (1900-1980). II*. Madrid: Gredos.
- CORROTO, Paula. 2010. "Entrevista a Chus Visor". En: *Público*. 3 de enero. 32. Publicación digital: <http://www.publico.es/culturas/282587/poetas/despistados/chus/visor>. [01/01/2013]
- COY, Javier & COY, Juan José. 1976. *La anarquía y el orden*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- CREELY, Robert. 1995. "Introduction". En: Jack Kerouac. *Book of Blues*. London & New York: Penguin. ix-xiii.

- CRISAFULLI, Edoardo. 2003. *The Vision of Dante: Cary's Translation of The Divine Comedy*. Leicester: Troubador.
- CRONIN, Gloria L. & BERGER, Alan L. (eds.). 2009. *Encyclopedia of Jewish-American Literature*. New York: Facts on File.
- CSUDAY, Csaba. 1987. *Al otro lado del espejo: conversaciones con José María Álvarez*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- CUADRA, Bonifacio de la. 1983. "Denuncian el 'pirateo' de obras de Tagore, Nietzsche y Wells". En: *El país*. 21 de marzo. 34.
- CUDDON, J.A. 1998a. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- . 1998b. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- CUENCA, Luis Alberto de. 1993. "XXV odas". En: *Cultural ABC*. 17 de septiembre. 11.
- CUNLIFFE, Marcus. 1991. *The Literature of the United States*. London & New York: Penguin Books.
- CUNNELL, Howard. 2010. "Esta vez depreisa: Jack Kerouac y la redacción de *En la carretera*". En: Howard Cunnell, Penny Vlagopoulos, George Mouratidis & Joshua Kupetz. *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat*. Barcelona: Anagrama. 9-75. Publicación original: Jack Kerouac. 2007. *On the Road: The Original Script*. New York: Viking Penguin.
- D'EMILIO, John. 1998. *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- & FREEDMAN, Estelle B. 1997. *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DALMAU, Miguel. 2004. *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Barcelona: Circe.
- DAMON, Maria. 1993. *The Dark End of the Street: Margins in American Vanguard Poetry*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- DAVARA TORREGO, Francisco Javier. 2004. *Cuadernos para el Diálogo: un modelo de periodismo crítico*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral. <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/inf/ucm-t25239.pdf>. [01/01/2013]
- DAVIDSON, Michael. 1998a. "Beat Generation". En: Richard Wightman Fox & James T. Kloppenberg (eds.). *A Companion to American Thought*. Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishers. 62-64.
- . 1998b. "From Margin to Mainstream: Postwar Poetry and the Politics of Containment". En: *American Literary History*. Vol. 10. 2. 266-290.

- DELABASTITA, Dirk. 2008. "Status, Origin, Features: Translation and beyond". En: Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni (eds.). 233-246.
- DELGADO, Agustín. 2006. "La generación beat". En: *Leer*. Año XXII. 175. 62-63.
- DELVILLE, Michel. 1998. *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- DEMICHELI, Tulio. 2002. "Los Novísimos siguen siendo novísimos". En: *ABC*. 25 de abril. 53.
- DÍAZ, Elías. 1983. *Pensamiento español en la era de Franco: (1939-1975)*. Madrid: Tecnos.
- DITTMAN, Michael J. 2004. *Jack Kerouac: A Biography*. Westport, CT: Greenwood.
- . 2007. *Masterpieces of Beat literature*. Westport, CT: Greenwood.
- DOMENECH, Ricardo. 1962. "Sobre unas limitaciones expresivas". En: *Ínsula*. 192. 4.
- DOTY, Mark. 2006. "Human Seraphim: 'Howl,' Sex, and Holiness". En: Jason Shinder (ed.). 11-18.
- DOWNING, Douglas. 1999. *Java Programming the Easy Way*. Hauppauge, NY: Barron's Educational Series.
- DUFF, David (ed.). 2000. *Modern Genre Theory*. Harlow, Essex: Longman.
- DURÁN, Manuel. 1996. "Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub". En: Cecilio Alonso (ed.). Tomo I. 123-135.
- DUROZOI, Gérard. 2007. "VVV". En: Gérard Durozoi (dir.). *Diccionario de arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal. 671. Publicación original: 1993. *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain*. Paris: Editions Hazan.
- DUVAL, Jean-François. 1997. "Allen Ginsberg: la leyenda de la *beat generation*". En: *Revista de occidente*. 194-195. 190-212. Publicación original: 1996. *Le Magazine Littéraire*. 341. Marzo.
- EDINGTON, Stephen D. 2005. *The Beat Face of God: The Beat Generation as Spirit Guides*. Victoria, BC: Trafford Publishing.
- EGUÍLUZ, Federico; SANTAMARÍA, José Miguel; OLSEN, Vickie; MERINO ÁLVAREZ, Raquel & PAJARES INFANTE, Eterio (coords.). 1994. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción I*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ELLIS, R. J. 1996. "'...itself irradiated by the thing it attacks'. Lawrence Ferlinghetti's 'One Thousand Fearful Words for Fidel Castro' and its Political Contexts". En: John Lucas (ed.). *Writing and Radicalism*. London & New York: Longman. 245-280.

- ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes. 2004. "Análisis externo de las antologías de traducción españolas del romanticismo poético inglés (1915-2002)". En: *TRANS: revista de traductología*. 8. 61-74.
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito. 1998. *Historia del libro español*. Madrid: Gredos.
- ESPADAS BURGOS, Manuel. 1988. *Franquismo y política exterior*. Madrid: Rialp.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". En: *Poetics Today*. 11:1. 45-51.
- FALCOFF, Mark. 1995. "Love, Hate and Death". En: Irving Louis Horowitz. *Cuban Communism, 1959-1995*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers. 729-738.
- FEDER, Lillian. 1980. *Madness in Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- FERLINGHETTI, Lawrence. 1957. "Lawrence Ferlinghetti to Allen Ginsberg, September 17, 1957". En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 160.
- . 1984. "From 'Horn on *Howl*,' (with interleaved communications)". En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 169, 170.
- . 2003. "Introduction" En: Bill Morgan. xiii-xv.
- FERNÁNDEZ, Juan José (ed.). 2007. Star. *La contracultura de los 70*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- FERNÁNDEZ-CRUZ, Arturo. 1973. "Algo está sucediendo". En: *ABC* (Madrid). 22 de marzo. 3.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio. 1999. "La poesía de Allen Ginsberg y su aportación a la generación 'beat'". En: *Revista de educación de la Universidad de Granada*. 12. 249-265.
- FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos. 2005. *El General Franco: un dictador en tiempo de infamia*. Barcelona: Crítica.
- FLOTOW, Luise von. 2007. "Gender Translation: From Identities to Pluralities". En: Piotr Kuhiwczak & Karin Littau (eds.). 92-105.
- FOLKART, Barbara. 2007. *Second Finding: A Poetics of Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- FONTRODONA, Oscar. 1994. "Allen Ginsberg: transformar el mundo a través de la literatura". En: *Ajoblanco*. 60. 44-47.
- FOWLER, Alastair. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- FOWLER, Roger. 1971. *The Languages of Literature: Some Linguistic Contributions to Criticism*. London: Routledge.

- FRANK, Armin Paul. 1991. "Translating and Translated Poetry: The Producer's and the Historian's Perspectives". En: Kitty M. Van Leuven-Zwart & Ton Naaijken (eds.). *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium of Translation Studies*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi. 115-140.
- FRATTALI, Steven. 2005. *Hypodermic Light: the Poetry of Philip Lamantia and the Question of Surrealism*. New York: Peter Lang.
- FRENCH, Warren. 1961. "The Little Magazines in the Fifties". En: *College English*. Vol. 22. 8. 547-552.
- FRESNEDA, Carlos. 1995. "La aportación de la «beat generation», canonizada en un museo neoyorquino". En: *El Mundo*. 10 de noviembre. 88.
- FRIEDMAN, Amy L. 2004. "Joanne Kyger, Beat Generation Poet: 'a porcupine traveling at the speed of light'". En: Jennie Skerl (ed.). 73-88.
- GAFAROT, Xavier. 1992. "Una exposición recorre la trayectoria de la generación «beat» de la mano de Ginsberg". En: *Diario16*. 23 de octubre. 22.
- GAIR, Christopher. 2008. *The Beat Generation: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld.
- GALLEGO ROCA, Manuel. 1996. *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- GALLEGOS ROSILLO, José A. 1997. "Traducción y recreación en poesía: en torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke". En: *TRANS: revista de traductología*. 2. 21-31.
- . 2001. "El capricho de la traducción poética". En: *TRANS: revista de traductología*. 5. 77-90.
- GÁLVEZ, Francisco. 2007. *Diccionario general de las revistas literarias españolas del siglo XX (1903-1983)*. Córdoba: Ediciones Litopress.
- GARBISU BUESA, Margarita. 2008. "La literatura extranjera de creación en *Nueva Estafeta*: un medio de entrada en la España de la primera democracia". En: *RILCE: Revista de Filología Hispánica*. Vol. 24. 2. 285-205.
- . 2010. "La literatura extranjera en *La Estafeta Literaria*: 1957 y Rafael Morales como punto de inflexión". En: Pilar Fernández Martínez et al. *La Estafeta Literaria y su contribución a la difusión de la cultura del siglo XX*. Madrid: Sílex. 63-101.
- GARCÍA, Carlos (ed.). 2006. *Correspondencia Juan Ramón Jiménez/Guillermo de Torre 1920-1956*. Madrid: Iberoamericana.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. 1987. *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*. Madrid: Cátedra.

- GARCÍA LLORET, Pepe. 2006. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza: Zona de Obras.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús. 1970. "La generación «beat»-U.S.A.". En: *Diario Madrid*. 18 de noviembre. 19.
- GARDINER, Ann T. 2008. "Shelley 'fabriqué en France'". En: Susanne Schmid & Michael Rossington. *The Reception of P.B. Shelley in Europe*. London: Continuum. 26-48.
- GENOV, Angel & ILIEV, Georgi. 2011. "Linguistic Motivation in Automatic Sentence Alignment of Parallel Corpora: The Case of Danish-Bulgarian and English-Bulgarian". En: Bolete Sandford Pedersen, Gunta Nešpore & Inguna Skadiņa (eds.). *Proceedings of the 18th Nordic Conference of Computational Linguistics NODALIDA 2011*. NEALT Proceedings Series, Vol. 11. Northern European Association for Language Technology (NEALT). 328-331. Publicación digital: http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/handle/10062/17365/0Genov_Iliev_38.pdf. [01/01/2013]
- GATES, David. 2006. "Welcoming 'Howl' into the Canon". En: Jason Shinder (ed.). 159-164.
- GENETTE, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- GENTZLER, Edwin. 2001. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters.
- . 2008. *Translation and Identity in the Americas: New Ideas in Translation Theory*. London & New York: Routledge.
- GIMÉNEZ-ARNAU, Joaquín. 1965. "La poesía de la 'generación beat'". En: *ABC* (Madrid). 16 de diciembre. 51.
- . 1970. "La generación del éxtasis". En: *Los Domingos de ABC*. 15 de marzo. 41-45.
- GIRONELLA, José María. 1968. "El engaño de las palabras". En: *Diario Madrid*. 20 de mayo. 3.
- GINSBERG, Allen. 1959. "Notes on Finally Recording *Howl*". En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 229-232.
- . 1966a. "U.S. Senate Statement". En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 67-82.
- . 1966b. "The Great Marijuana Hoax". En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 87-107.
- . 1966c. "How 'Kaddish' Happened". En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 232-236.

-
- . 1981b. “A Definition of the Beat Generation”. En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 236-239.
- . 1986a. “Author’s Preface: Reader’s Guide”. En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). xi, xii.
- . 1986b. “Reintroduction to Carl Solomon”. En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 111.
- . 1990. “Statement [on Censorship]”. En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 177-180.
- . 1992a. “Retrospect on Beat Generation”. En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 245-247.
- . 1992b. “To America: Kerouac’s *Pomes All Sizes*”. En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 373-378.
- . 1993. “Noticing What Is Vivid”. En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 180-183.
- . 1996. “Foreword”. En: Anne Waldman (ed.). 2007. xiii-xvii.
- . 2006a. *Howl and Other Poems*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- . 2006. “I’ve Lived with and Enjoyed ‘Howl’”. En: Jason Shinder (ed.). 143-147.
- & CORSO, Gregory. 1957. “The Six Gallery Reading”. En: Allen Ginsberg & Bill Morgan (ed.). 239-242.
- & MILES, Barry (ed.). 2006. *Howl. 50th Anniversary Edition. Original Draft Facsimile, Transcript & Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts & Bibliography*. New York: Harper Perennial.
- & MORGAN, Bill (ed.). 2000. *Deliberate Prose. Selected Essays 1952-1995*. London & New York: Penguin Books.
- GÓMEZ, Josu. 2001. “Una guía al TMX”. En: *Tradumàtica. Revista de Traducció i Tecnologies de la Informació i la Comunicació*. Barcelona: Departament de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona. 0. <http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num0/articulos/jgomez/imprimir.pdf>. [01/01/2013]
- GÓMEZ CASTRO, Cristina. 2003. *Traducción y censura en España (1970-1978): diseño y Construcción del Corpus 0 TRACEni (1970-1978)*. León: Universidad de León. Trabajo de Investigación inédito.

- . 2008. “El guardián entre el centeno o como traducir a Salinger sin ofender la moral patria”. En: *Represura*. 5. http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo7.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2007. Pablo Cano López (coord.). *Actas del VI Congreso de Lingüística General de Santiago de Compostela. Vol I: Métodos y aplicaciones de la Lingüística*. Madrid: Arco/Libros. 655-665.
- . 2009. *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición: TRACEni (1970-1978)*. León: Universidad de León. Tesis Doctoral inédita.
- GÓMEZ GUINOVART, Xavier & SACAU FONTENLA, Elena. 2004. “Parallel Corpora for the Galician Language: Building and Processing of the CLUVI (Linguistic Corpus of the University of Vigo)”. <http://webs.uvigo.es/sli/archivos/lrec2004.pdf>. [01/01/2013]
- GÓNGORA, Rafael de. 1963. “La rebelión de los jóvenes: una generación que se levanta contra el mundo moderno”. En: *Blanco y Negro*. 4 de mayo. 34-44.
- GONZÁLEZ CORUGEDO, Fernando. 1971. “Poesía traducida: la ‘Beat Generation’”. En: *Papeles de Son Armadans*. Año XVI. Tomo LXIII. N.º CLXXXVII. Octubre. 111, 112.
- GORNICK, Vivian. 2006. “Wild at Heart”. En: Jason Shinder (ed.). 3-10.
- GOSSE, Van. 1993. *Where the Boys Are: Cuba, Cold War America and the Making of a New Left*. London & New York: Verso.
- GOYTISOLO, Juan. 2003a. *España y sus ejidos*. Majadahonda: Hijos de Muley Rubio.
- . 2003b. *Tradición y disidencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GRAY, Martin. 1992. *A Dictionary of Literary Terms*. Harlow, UK: Longman.
- GUEREÑA, Jean-Louis. 2003. *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons.
- GULLÓN, Ricardo. 1962. “Amplitud de la modernidad y posmodernismo”. En: Ricardo Gullón (ed.). *Juan Ramón Jiménez y el Modernismo: notas de un curso (1953)*. Madrid: Aguilar. 13-43.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino. 1995. *Censura y traducción inglés-español en la España franquista (1936-1975): delimitación contextual y propuesta de análisis*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Trabajo de Investigación inédito.
- . 1997. “Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios”. En: Miguel Ángel Vega & Rafael Martín-Gaitero (eds.). *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid. 283-290.

- . 1999. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León. Tesis Doctoral.
- . 2000. “Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal”. En: Rosa Rabadán (ed.). 23-59.
- . 2004. “Herramientas de investigación en EDTAV: la Ficha y el Catálogo TRACEci”. En: Emilio Ortega Arjonilla (ed.). *Panorama actual de la investigación en Traducción e Interpretación. Vol. III*. Granada: Atrio. 447-455.
- . 2005. “La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción”. En: Raquel Merino Álvarez; José Miguel Santamaría & Eterio Pajares (eds.). *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción. 4*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 55-64.
- . 2007. “Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del Corpus 0/Catálogo TRACEci (1951-1981)”. En: Raquel Merino Álvarez (ed.). 197-240.
- GUZMÁN SIMÓN, Fernando. 2005a. “Entre el tedio y el asco: la revista *Tragaluz* (1968-1970)”. En: Manuel J. Ramos Ortega (ed.). 75-102.
- . 2005b. “La revista *Marejada* (1973) de Cádiz: compromiso y vanguardia en la joven poesía andaluza de los setenta”. En: Manuel J. Ramos Ortega (ed.). 303-323.
- HAMALIAN, Linda. 1996. "Regionalism Makes Good: The San Francisco Renaissance". En: Michael Kowalewski (ed.). *Reading the West: New Essays on the Literature of the American West*. Cambridge, MA: Press Syndicate of the University of Cambridge. 213-230.
- HANSEN, Gyde; MALMKJÆR, Kirsten & GILE, Daniel (eds.). 2004. *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins.
- HARO IBARS, Eduardo. 1981. “La generación beat”. En: *Tiempo de Historia*. Año VII. 78. 1 de mayo. 48-63.
- HAROLD, Elliotte Rusty. 2001. *XML Bible*. New York: Hungry Minds.
- HARRIS, Oliver. 2000. “Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady, and the Political Economy of Beat Letters”. En: *Twentieth Century Literature*. Vol. 46. 2. 171-192.
- . 2004. “‘Virus-X’: Kerouac’s Visions of Burroughs”. En: Jennie Skerl (ed.). 203-215.
- . 2005. “Burroughs, William Seward”. En: William Lawlor (ed.). 29-43.
- . 2007. “Burroughs, William Seward”. En: Kurt Hemmer (ed.). 31-37.

- HARRISON, Benjamin T. 2000. "Roots of the Anti-Vietnam War Movement". En: Walter L. Hixson (ed.). *The Vietnam Antiwar Movement*. New York: Garland Publishing. 23-35.
- HATIM, Basil & MUNDAY, Jeremy. 2004. *Translation: An Advanced Resource Book*. London & New York: Routledge.
- HELTAI, Pál. 2004. "Ready-Made Language and Translation". En: Gyde Hansen, Kirsten Malmkjær & Daniel Gile (eds.). 51-71.
- HEMMER, Kurt. 2005. "Drugs". En: William Lawlor (ed.). 86-89.
- (ed.). 2007. *Encyclopedia of Beat Literature*. New York: Facts On File.
- HERMANS, Theo (ed.). 2002. *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester, UK & Northampton, MA: St. Jerome Publishing.
- HERNÁNDEZ, Magdalena. 1996-1997. "Un intento de traducción poética". En: *Hieronymus Complutensis*. 4-5. 41-54.
- HERNÁNDEZ, Mario. 1975. "Arte de anacoretas". En: *Triunfo*. Año XXX. 654. 61-62.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Gerardo. 1992. *El aborto en España: análisis de un proceso socio-político*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. 2007. *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany, NY: State University of New York Press.
- HIDALGO DOWNING, Eduardo. 2007. *Heroína*. Madrid: Ediciones Amargord.
- HIERRO, José. 1988. "Poesía política y social en la postguerra". En: Fredi Chiappelli et al. 109-124.
- HOFLAND, Knut & JOHANSSON, Stig. 1998. "The Translation Corpus Aligner: A Program for Automatic Alignment of Parallel Texts". En: Stig Johansson & Signe Oksefjell (eds.). 87-101.
- HOLMES, James S. 1969. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form". En: *Babel*. 15:4. 195-201.
- . 1988. "The Name and Nature of Translation Studies". En: James S. Holmes. *Translated!* Amsterdam: Rodopi. 66-80.
- HOLTON, Robert. 2004. "'The Sordid Hipsters of America': Beat Culture and the Folds of Heterogeneity". En: Jennie Skerl (ed.). 11-26.
- HORIA, Vintilio. 1960. "El secreto del 'beatnik'". En: *La Estafeta Literaria*. 201. 15 de septiembre. 3.

- HORN, Clayton W. 1957. "The People of the State of California vs. Lawrence Ferlinghetti, Excerpts from the Decision". En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 173, 174.
- HOROWITZ, Irving Louis & SUCHLICKI, Jaime (eds.). 2003. *Cuban Communism, 1959-2003*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- HREBENIAK, Michael. 2006. *Action Writing: Jack Kerouac's Wild Form*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- HULPKE, Erika. 1991. "Cultural Constraints: A Case of Political Censorship". En: Harald Kittel & Armin Paul Frank (eds.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 71-74.
- HUNGERFORD, Amy. 2010. *Postmodern Belief: American Literature and Religion since 1960*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- HUNTER, David; RAFTER, Jeff; FAWCETT, Joe; VAN DER VLIST, Eric; AYERS, Danny; DUCKETT, Jon; WATT, Andrew & MCKINNON, Linda. 2007. *Beginning XML*. Indianapolis, IN: Wiley Publishing.
- INGENSCHAY, Dieter. 2000. "Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición". En: Juan Ramón Resina (ed.). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi. 157-189.
- IZANT, Eric. "Kaddish". 2009. En: Gloria L. Cronin & Alan L. Berger (eds.). 146-147.
- IZQUIERDO, Marlén; HOFLAND, Knut & REIGEM, Øystein. 2008. "The ACTRES Parallel Corpus: An English-Spanish Translation Corpus". En: *Corpora*. Vol. 3. 1. 31-41.
- JACKSON, Guida M. 1996. *Encyclopedia of Literary Epics*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- JAKOBSON, Roman. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". En: Lawrence Venuti (ed.). 2004. 114-118.
- JIMÉNEZ, José Olivio. 1998. "Identidad y palabra secreta: la poesía reunida de Marcos-Ricardo Barnatán". En: *Poetas contemporáneos de España y América: ensayos críticos*. Madrid: Verbum. 191-195. Publicación original: 1985. *Ínsula*. 466.
- JOHANSSON, Stig. 1988. "On the Role of Corpora in Cross-Linguistic Research". En: Stig Johansson & Signe Oksefjell (eds.). 3-24.
- & OKSEFJELL, Signe (eds.). 1998. *Corpora and Cross-Linguistic Research Theory, Method and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- JOHNSON, James William. 1994. "Lyric". En: T.V.F. Brogan (ed.). 233-236.
- JOHNSON, Rob. 2005. "Mexico City". En: William Lawlor. 232-237.

- JOHNSON, Ronna C. 2004. "Lenore Kandel's *The Love Book*: Psychedelic Poetics, Cosmic Erotica, and Sexual Politics in the Mid-Sixties Counterculture". En: Jennie Skerl (ed.). 89-104.
- . 2007. "Jack Kerouac". En: Kurt Hemmer (ed.). 174-180
- JOHNSTON, John. 1992. "Translation as Simulacrum". En: Lawrence Venuti (ed.). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge. 42-56.
- JONASSON, Kerstin. 2007. "Think-Aloud Protocols". En: Jef Verschueren & Jan-Ola Östman (comps.). *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins.
- JONES, James T. 1992. *A Map of Mexico City Blues: Jack Kerouac as Poet*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- . 2007. "Mexico City Blues". En: Kurt Hemmer (ed.). 207-212.
- JOUFFROY, Alain. 1965. "Introduction a la *beat generation*". En: Jean-Jacques Lebel (selección). *La poésie de la beat generation*. Paris: Denoël. 7-31.
- JOVÉ, Jordi. 2000. "Kerouac y la *beat generation*: todos juntos en una melodía". En: *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*. 227-228. 199-203.
- JULIÀ, Ignacio. 2007. "Rockeros de porcelana, marginales de salón". En: Juan José Fernández (ed.). 15, 16.
- JULIANO CORREGIDO, María Dolores. 2002. *La prostitución: el espejo oscuro*. Barcelona: Icaria.
- KAMBOURELI, Smaro. 1991. *On the Edge of Genre: The Contemporary Canadian Long Poem*. Toronto: University of Toronto Press.
- KATZ, Eliot. 2006. "Radical Eyes: Political Poetics and 'Howl'". En: Jason Shinder (ed.). 183-211.
- KEARNS, John. 2009. "Strategies". En: Mona Baker & Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon & New York: Routledge. 282-285.
- KENNY, Dorothy. 2001a. *Lexis and Creativity in Translation. A Corpus-based Study*. Manchester: St. Jerome.
- . 2001b. "Corpora in Translation Studies". En: Mona Baker (ed.). 50-53.
- . 2001c. "Equivalence". En: Mona Baker (ed.). 77-80.
- KOHLI, Amor. 2004. "Black Skins, Beat Masks: Bob Kaufman and the Blackness of Jazz". En: Jennie Skerl (ed.). 105-116.

- KORTE, Barbara. 2000. "Flowers for the Picking: Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies". En: Barbara Korte, Ralf Scheneider & Stefanie Lethbridge (eds.). *Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives and Cultural Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- KUHIWCZAK, Piotr & LITTAU, Karin (eds.). *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, UK; Buffalo, NY & Toronto: Multilingual Matters.
- LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (eds.). 2004. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.
- LAGARON, Beth. 2005. "Confession". En: William Lawlor (ed.). 66-67.
- LAGASABÁSTER MADINABEITIA, Jesús María. 2000. "La literatura vasca: de antologías, ideologías y otras discriminaciones". En: Geneviève Champeau & Nadine Ly (coords.). 133-143.
- LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. 1985. "On Describing Translations". En: Theo Hermans (ed.). *The Manipulation of Literature*. London, Sydney: Croom Helm. 42-53.
- LAND, Christopher. 2009. "The Negative Literary 'Ass-Thetics' of William S. Burroughs: Forgery, Politics, and Epistemology in Radical Organization Theory". En: Alison Pullen & Carl Rhodes. *Bits of Organization*. Copenhagen: Copenhagen Business School Press. 141-162.
- LANZ, Juan José. 2002. "¿Una alternativa frustrada? La revista *Claraboya* (1963-1968) y la 'poesía dialéctica': un episodio en la renovación poética de los años sesenta". En: *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*. 22. 80-84.
- . 2005. *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED.
- LAPRADE, Douglas Edward. 2005. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València.
- LARAÑA RODRÍGUEZ-CABELLO, Enrique. 1986. "Las drogas como problema social: tipologías y políticas de tratamiento". En: *Revista española de investigaciones sociológicas*. 34. Abril-junio. 83-109.
- LARDAS, John. 2005. "Religion". En: William Lawlor (ed.). 299-302.
- LARUMBE, María Ángeles. 2007. "Prensa y periodistas feministas: una escritura al servicio de la liberación de las mujeres: el ejemplo de vindicación feminista" (1976-1979)". En: Mercedes Arriaga Florez, Ángeles Cruzado Rodríguez, Jose Manuel Estevez-Saá, Katjia Torres Calzada & Dolores Ramírez Almazán (eds.). *Escritoras y Pensadoras Europeas*. Sevilla: Acibel Editores. 389-423.
- LAURIÑO, Francisco J. 2003. "Proyección de la *Beat Generation* en el siglo XXI". En: *Ábaco: revista de cultura y ciencias sociales*. 37-38. 103-110.

- LAVIOSA, Sara. 2002. *Corpus-Based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- LAW, Jonathan et al. 1997. *Cassell Companion to Theatre*. London: Cassell.
- LAWLOR, James E. 2005. "Communism and the Workers' Movement". En: William Lawlor (ed.). 64-66.
- LAWLOR, William (ed.). 2005a. *Beat Culture: Lifestyles, Icons, and Impact*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- . 2005b. "Beat and Beatnik". En: William Lawlor (ed.). 12-14.
- . 2005c. "Beats in the Curriculum". En: William Lawlor (ed.). 76-78.
- . 2005d. "General Introduction". En: William Lawlor (ed.). xiii-xviii.
- . 2005e. "Lawrence Ferlinghetti". En: William Lawlor (ed.). 105-107.
- . 2007a. "A Coney Island of the Mind". En: Kurt Hemmer (ed.). 50-53.
- . 2007b. "Lawrence Ferlinghetti". En: Kurt Hemmer (ed.). 98-101.
- . 2007c. "Pictures of the Gone World". En: Kurt Hemmer (ed.). 256, 257.
- & ROOY, Diane De. 2005. "Censorship". En: William Lawlor (ed.). 51-56.
- LÁZARO LAFUENTE, Alberto. 2001-2002. "James Joyce's Poetry and the Spanish Holy Office". En: *Papers on Joyce*. VII-VIII. 161-175. Publicación digital: <http://huespedes.cica.es/aliens/iberjoyce/holy.pdf>. [01/01/2013]
- LE PELLEC, Yves. 1987. "Yves Le Pellec entrevista a Allen Ginsberg: revisión y alabanza de Jack Kerouac". En: *Culturas*, suplemento de *Diario16*. 94. 25 de enero. I-III.
- LEE, Anthony W. 1996. "Review: Bohemian California and Political Dissent". En: *American Quarterly*. Vol. 48. 4. 708-715.
- LEE, Marshall. 1979. *Bookmaking: The Illustrated Guide to Design/Production/Editing*. New York: R.R. Bowker.
- LEE, Robert A. (ed.). 1996. *The Beat Generation Writers*. London & Chicago: Pluto Press.
- LEECH, Geoffrey N. 1991. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London & New York: Longman.
- LEFEVERE, André. 1975a. "The Translation of Poetry: Some Observations and a Model". En: *Comparative Literature Studies*. 12. 384-392.
- . 1975b. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.

- . 1978. "Translation Studies: The Goal of the Discipline". En: James S. Holmes, José Lambert & Raymond Van den Broeck (eds.). *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books and Translation Studies*. Leuven: Acco. 234-235.
- . 1991. "Barbarossa is a Dutchman: Some Observations on the Translation of Poetry Loosely Based on Some Translations of Heinrich Heine". En: *Linguistica Antverpiensia*. 24. 107-118.
- LEGIDO, Antonio. 1996. "Ginsberg: 'La idea del progreso va dejando tras de sí una estela fétida'". En: *Culturas*, suplemento de *Diario16*. 1 de junio. 4-5.
- LEININGER, Hart. 1995. *The Oxford Companion to American Literature*. New York: Oxford University Press.
- LEIVA ROJO, Jorge. 2003. "Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión". En: *TRANS: revista de traductología*. 7. 59-70.
- LEONARDI, Vanessa. 2007. *Gender and Ideology in Translation: Do Women and Men Translate Differently? A Contrastive Analysis from Italian into English*. Bern: Peter Lang.
- LEUVEN-ZWART, Kitty M. van. 1989. "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I". En: *Target*. 1:2. 151-181.
- . 1990. "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, II". En: *Target*. 2:1. 69-95.
- LLERA, Luis de. 1994. *España actual: el régimen de Franco (1939-1975)*. Madrid: Gredos.
- . 1995. "Prensa y censura en el franquismo (1936-1966)". En: *Hispania Sacra*. 95. 5-36.
- LOBEJÓN SANTOS, Sergio. 2006. *Traducción inglés-español y censura de textos poéticos (1939-1978): delimitación contextual y propuesta de catalogación TRACEpi (1939-1978)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Trabajo de Investigación inédito.
- . 2008. *Traducción inglés-español y censura de textos poéticos: construcción y análisis del Corpus 0 TRACEpi (1939-1983)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Memoria de Licenciatura.
- LODGE, David. 1977. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- LONDERO, Eleanor. 1996. "Max Aub, traductor fingido". En: Cecilio Alonso (ed.). Tomo II. 653-658.

- LÓPEZ, José Miguel. 2003. "Els anys seixanta: música pop i ideologia". En: Carles Feixa, Joan R. Saura & Javier de Castro (eds.). *Música i ideologies: mentre la meva guitarra parla suaument*. Barcelona: Secretaria General de Joventut, Universitat de Lleida. 33-60.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio. 2003. "Poesía". En: Juan María Calles. *Max Aub en el laberinto del siglo XX*. Valencia: Biblioteca Valenciana. 308-312.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. 2000. "De cánones literarios y antologías poéticas: reflexiones sobre la última antología consultada de poesía española". En: Geneviève Champeau & Nadine Ly (coords.). 57-64.
- ; NEUSCHÄFER, Hans-Jörg & LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.). 2001. *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum.
- LUGARINHO, Mário César. 2002. "Al Berto, In Memoriam: The Luso Queer Principle". En: *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Susan Canty Quinlan & Fernando Arenas (eds.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 276-299.
- LUJÁN, Ángel Luis. 2005. "'Mal haya el que en señores idolatra'. Las formas de la poesía y el poder". En: Martín Muelas Herraiz & Juan José Gómez Brihuega (coord.). *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 49-72.
- LUZÁN, Ignacio de. 1977. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.
- MACGOWAN, Christopher (ed.). 1998. *The letters of Denise Levertov and William Carlos Williams*. New York: New Directions.
- . 2004. *Twentieth-Century American Poetry*. Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishing.
- MAHON, Alyce. 2006. "The Search for a New Dimension: Surrealism and Magic". En: Amy Wygant (ed.). *The Meanings of Magic: From the Bible to Buffalo Bill*. New York & Oxford: Berghahn Books. 221-234.
- MAISEL, Eric. 2006. *A Writer's San Francisco: A Guided Journey for the Creative Soul*. Novato, CA: New World Library.
- MALMKJÆR, Kirsten. 2004. "Censorship or Error: Mary Howitt and a Problem in Descriptive TS". En: Gyde Hansen; Kirsten Malmkjær & Daniel Gile (eds.). 141-155.
- . 2005. *Linguistics and the Language of Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley. 1987. *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

- MANRIQUE, Diego A. 1974. "La rebelión 'beat'". En: *Triunfo*. Año XXIX. 638. 21 de diciembre. 85.
- . 2007. "Una visión charnega". En: Juan José Fernández (ed.). 21, 22.
- . 2008. "Un milagro llamado 'Star'". En: *El País*. 7 de marzo. 114, 115. Publicación digital: http://www.elpais.com/articulo/portada/milagro/llamado/Star/elpepispup3/20080307elptenpor_2/Tes. [01/01/2013]
- MANRIQUE DE LARA, José Gerardo. 1974. *El escritor ante el hecho social*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- MANTERO, Manuel. 1993. "Una presencia en Adonais: la promoción de los años cincuenta-sesenta". En: José Luis Cano et al. 46-61.
- MANZANO, Alberto. 2007. "Leonard Cohen: un acorde secreto". En: *Vasos Comunicantes*. 37. 67-72.
- MARÍAS, Julián. 1989. *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARÍN HERNÁNDEZ, David. 2007. *La recepción y traducción de Les Fleurs du mal en España*. Málaga: Gómez y Navarro Comunicación.
- MARÍN MADRAZO, Pilar (coord.). 2002. *Visiones contemporáneas de la cultura y la literatura norteamericana en los sesenta*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- MARSÁ, María. 2000. "La producción editorial española de posguerra: una propuesta metodológica". En: *Actas del I Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación*. <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Mmarsa.pdf>. [01/01/2013]
- MARTÍN NOGALES, José Luis. 2001. "Literatura y mercado en la España de los 90". En: José Manuel López de Abiada; Hans-Jörg Neuschäfer & Augusta López Bernasocchi (eds.). 179-194.
- MARTÍN TRIANA, José María. 1973. "Prólogo". En: James Joyce. *Poemas manzanas*. Madrid: Alberto Corazón. 9-15.
- MARTÍNEZ DE MERLO, Luis. 1997. "Traducir poesía: condiciones y límites de una práctica posible". En: *TRANS: revista de traductología*. 2. 43-53.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis. 2001. "Manual de instrucciones para sobrevivir entre pirañas". En: José Manuel López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer & Augusta López Bernasocchi (eds.). 195-208.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. 2005. "Visión espadañista de la realidad poética del momento". En: Natalia Álvarez Méndez. *España: 50 años*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones. 139-152.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José. 2000. *El discurso social sobre drogas en la prensa de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

- MARTÍNEZ Y HERNÁNDEZ, Eduardo & ORTEGA CARMONA, Alfonso. 1993. *Lírica y política*. Salamanca: Cátedra de poética "Fray Luis de León", Universidad Pontificia.
- MASID VALIÑAS, Germán. 2005. *La producción editorial de bibliófilo (1940-1960): un catálogo selectivo*. Madrid: Ollero y Ramos.
- MATTHEWS, Brander. 1910. *A Study of the Drama*. Boston: Houghton Mifflin.
- MAS I USÓ, Pasqual. 2001. "Las ficciones poéticas en la obra de Max Aub". En: *Hispanic Culture Review*. Vol. VII. 1-2. Publicación digital: <http://www.gmu.edu/org/hcr/texts/HCR2001essays.html>. [01/01/2013]
- MASOLIVER, Juan Antonio. 1988. "Prólogo". En: Jordi Royo. *Il gobbo: poesía reunida (1980-1986)*. Barcelona: Anthropos. 7-14.
- MATAS, Julio. 1979. *La cuestión del género literario. Casos de las letras hispánicas*. Madrid: Gredos.
- MAURA GAMAZO, Gabriel. 1988. *Lo que la censura se llevó (1938-54): crítica política del Movimiento*. Madrid: Fundación Antonio Maura.
- McCLURE, Michael. 1982. "From *Scratching the Beat Surface*". En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 168.
- McMAHON, Gary. 2006. *Camp in Literature*. Jefferson, NC: McFarland.
- McNALLY, Dennis. 1979. *Desolate Angel. Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*. New York: Random House.
- McNEESE, Tim. 2006. *Pablo Picasso*. New York: Chelsea House.
- McNEIL, Helen. 1996. "The Archaeology of Gender in the Beat Movement". En: A. Robert Lee (ed.). 178-199.
- MEDOVOI, Leerom. 2005. *Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity*. Durham, NC: Duke University Press.
- MELTZER, David (ed.). 2001. *San Francisco Beat: Talking with the Poets*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- MÉNDEZ VIGO, Mariano. 1967. "Flower Generation. Dígaselo con flores". En: *ABC* (Madrid). 21 de octubre. 53.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. 1986. *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano*. Vitoria: Universidad del País Vasco. Memoria de Licenciatura inédita.
- . 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León & Lejona: Universidad de León, Universidad del País Vasco.

- (ed.). 2007a. *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Lejona: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- . 2007b. “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACETi (desde 1960)”. En: Raquel Merino Álvarez (ed.). 243-286.
- MEYER, Moe. 1994. “Reclaiming the Discourse of Camp”. En: Moe Meyer (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge. 1-22.
- MICHELSON, Bruce. 1991. *Wilbur's Poetry: Music in a Scattering Time*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- MIDDLETON-KAPLAN, Richard. 2007. “*The New American Poetry, 1945-1960*”. En: Kurt Hemmer (ed.). 225-233.
- MILES, Barry. 2000a. *Allen Ginsberg: A Biography*. London: Virgin.
- . 2000b. *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*. New York: Grove Press.
- MILLER, Arthur I. 2001. *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes Havoc*. New York: Basic Books.
- MILLER, Douglas T. & NOWAK, Marion. 1977. *The Fifties: The Way We Really Were*. Garden City, NY: Doubleday.
- MILTON, John & BANDIA, Paul (eds.). 2009. *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins.
- MIQUELARENA, Jacinto. 1959. “‘Protest’, una antología de ‘coléricos’ ingleses y norteamericanos”. En: *ABC* (Madrid). 10 de mayo. 90.
- MIRALLES, Carlos. 1976. “Poesía antigua y moderna”. En: *Estudios Clásicos*. 77. 133-154.
- MOISÉS, Massaud. 1988. “Fernando Pessoa prosador”. En: Fernando Pessoa. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Cultrix, editora da Universidade de São Paulo. 7-30.
- MOLINA, Lucía & HURTADO ALBIR, Amparo. 2002. “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. En: *Meta: journal des traducteurs*. Vol. 47. 4. 498-512.
- MONLEÓN, José B. (ed.) 1995a. *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal.
- . 1995b. “El largo camino de la Transición”. En: José B. Monleón (ed.). 5-17.

- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. 2007a. “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Primera parte: de *Ángel fieramente humano* a *En castellano*”. En: *Represura*. 3. http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo3.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 1998. *Revista de literatura*. LX. 120. 491-516.
- . 2007b. “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977)”. *Represura*. 4. En: http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo4.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2000. *Revista de Literatura*. LXII. 154-175.
- . 2009. “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”. En: Pilar Nieva de la Paz (ed.). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam: Rodopi. 187-205.
- MOODY, Rick. 2006. “On the Granite Steps of the Madhouse with Shaven Heads”. En: Jason Shinder (ed.). 59-72.
- MOORE, Dave. 2005. “6 Gallery Reading”. En: William Lawlor (ed.). 328-330.
- MORADIELLOS, Enrique. 2000. *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- MORAL, Rafael del. 1995. *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. Madrid: Verbum.
- MORGAN, Bill. 1997. *The Beat Generation in New York: A Walking Tour of Jack Kerouac's City*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- . 2003. *The Beat Generation in San Francisco: A Literary Tour*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- . 2010. *The Typewriter Is Holy: The Complete, Uncensored History of the Beat Generation*. New York: Simon and Schuster.
- MORET, Xavier. 2002. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- MUCKLE, John. 1996. “The Names: Allen Ginsberg’s Writing”. En: A. Robert Lee (ed.). 10-36.
- MUNDAY, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- (ed.). 2009. *The Routledge Companion to Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- MURPHY, A. Mary. 2005. “A Survey of Scholar and Critical Appreciation”. En: William Lawlor (ed.). 318-320.

- MYERS, Jack & SIMMS, Michael. 1985. *Longman Dictionary and Handbooks of Poetry*. New York & London: Longman.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María. 1994. *Entre el exilio y el interior: El "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos.
- NAVARRO Tomás, T. 1974. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid & Barcelona: Guadarrama, Labor.
- NEWHOUSE, Thomas. 2000. *The Beat Generation and the Popular Novel in the United States, 1945-1970*. Jefferson, NC: McFarland.
- NEWMARK, Peter. 1988a. *A Textbook of Translation*. New York and London: Prentice Hall.
- . 1988b. *Approaches to Translation*. New York & London: Prentice Hall.
- . 1991. *About Translation*. Clevedon; Buffalo, NY; Toronto & Sydney: Multilingual Matters.
- NIELSEN, Aldon Lynn. 1997. *Black Chant: Languages of African American Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.
- NOAIN, Idoia. 2007. "En el camino". En: *El Dominical*, suplemento de *El Periódico de Cataluña*. 260. 9 de septiembre. 30-36.
- NORTON, Judy. 2000. *Narcissus Sous Rature: Male Subjectivity in Contemporary American Poetry*. Cranbury, NJ: Bucknell University Press.
- NOVO, Yolanda. 1990. "La poesía española de 1935 a 1975: reconstrucción crítica y realidad histórica". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 475. 128-137.
- O'NEIL, Paul. 1959. "The Only Rebellion Around". En: *Life*. Vol. 47. 22. 115-130.
- O'ROURKE, William. 1993. *Signs of the Literary Times: Essays, Reviews, Profiles 1970-1992*. Albany, NY: State University of New York Press.
- OAKES, Elizabeth H. 2004. *American Writers*. New York: Facts on File.
- OLOHAN, Maeve. 2004. *Introducing Corpora in Translation Studies*. Abingdon, UK: Routledge.
- OLSON, Kirby. 2002. *Gregory Corso: Doubting Thomist*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- OOSTDIJK, Diederik. 2004. "'Shapiro is All Right': Karl Shapiro and Williams". En: Ian D. Copestake (ed.). *Rigor of Beauty: Essays in Commemoration of William Carlos Williams*. Bern: Peter Lang. 85-95.
- OSKAM, Jeroen. 1991. "Censura y prensa franquistas como tema de investigación". En: *Revista de Estudios Extremeños*. 47. 113-132.

- OSTRIKER, Alicia. 1982. "Blake, Ginsberg, Madness, and the Prophet as Shaman". En: Robert J. Bertholf & Annette S. Levitt (eds.). *William Blake and the Moderns*. 111-131.
- . 2006. "The Poet as Jew: 'Howl' Revisited". En: Jason Shinder (ed.). 102-123.
- OTERO, Carlos P. 1995. "La libertad de expresión como piedra de toque: historia y cultura". En: José B. Monleón (ed.). 221-236.
- OWEN, Guy. 1964. "Tendencias de la poesía norteamericana actual". En: *Ínsula*. 215. Octubre. 1, 10.
- PARDO, José Ramón & Ortega, Juan Manuel. 1978. "La década rabiosa". En: *Los Domingos de ABC*. 13-18.
- PARIENTE, Ángel. 1993. "La edición bilingüe de poesía". *Sendebarr*. 4. 13-18.
- PASCUAL GARRIDO, María Luisa. 2001. "Poesía inglesa en traducción. Análisis descriptivo y normas de traducción poética a través de las antologías". En: Anne Barr, M. Rosario Martín Ruano & Jesús Torres del Rey (eds.). 556-569.
- PASTOR GARCÍA, Daniel. 1991. "La crítica ante la generación *beat*". En: Antonia Sánchez Macarro (ed.). *Studies in American Literature. Essays in Honor of Enrique García Díez*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València. 211-220.
- . 1997. "Introducción". En: John Clellon Holmes. *Esto es la Generación Beat: la filosofía de la Generación Beat*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones. 9-33.
- PAYNE, Stanley, G. 1992. *Franco, el perfil de la historia*. Madrid: Espasa Calpe.
- PAZ SÁNCHEZ, Manuel de. 2006. *Franco y Cuba. Estudios sobre España y la revolución*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. & RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. 2005. *Manual de literatura española. XII, Posguerra: introducción y líricos*. Pamplona: Cénlit.
- PEGENAUTE RODRÍGUEZ, Luis. 1996. "Traducción, censura y propaganda: herramientas de manipulación de la opinión pública". En: *Livius: revista de estudios de traducción*. 8. 175-183.
- PENROSE, Roland. 1981. *Picasso, His Life and Work*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier. 2004. "Kerouac, el disco". En: *El País*. http://elpais.com/diario/2004/01/13/catalunya/1073959640_850215.html. [01/01/2013]. Publicación original: *El País* (Cataluña). 13 de enero.
- . 2007. "Sólo para adultos". En: Juan José Fernández (ed.). 25, 26.

- PÉREZ ROMERO, Carmen. 1994. "T.S. Eliot: ¿poeta dramaturgo o dramaturgo poeta?". En: Pilar Abad, José María Barrio & José María Ruiz (coords.). 271-277.
- PÉREZ-STABLE, Marifeli. 2011. *The United States and Cuba: Intimate Enemies*. New York & Abingdon: Routledge.
- PERLADO, José Julio. 1961. "El desorden del 'beatnik'". En: *La Estafeta Literaria*. 226. 1 de octubre. 7.
- PERLMAN, David. 1957. "From 'How Captain Hanrahan Made *Howl* a Best-Seller'". En: Allen Ginsberg & Barry Miles (ed.). 171-173.
- PERLOFF, Marjorie. 1990. "A Lion in Our Living Room: Reading Allen Ginsberg in the Eighties". En: Marjorie Perloff. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston, IL: Northwestern University Press. 199-230.
- . 2006. "'A Lost Battalion of Platonic Conversationalists': 'Howl' and the Language of Modernism". En: Jason Shinder (ed.). 24-43.
- PÉREZ-PETIT, Manuel. 2009. "Marcos-Ricardo Barnatán". En: *Docementos*. <http://eldocementos.blogspot.com/2009/12/marcos-ricardo-barnatan.html>. [01/01/2013]
- PIVANO, Fernanda. 1975. *Beat, hippie, yippie, del underground a la contracultura*. Madrid: Ediciones Júcar. Publicación original: 1972. *Beat, hippie, yippie, dell'underground alla controcultura*. Roma: Arcana Editrice.
- PORTUGÉS, Paul. 1978. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara, CA: Ross-Erikson.
- . 1980. "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus". En: *Contemporary Literature*. Vol. 21. 3. 435-449.
- . 1984. "Allen Ginsberg's Visions and the Growth of His Poetics of Prophecy". En: Jan Wojcik & Raymond-Jean Frontain (eds.). *Poetic Prophecy in Western Literature*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press. 157-173.
- POUND, Ezra. 1915. *Cathay*. London: Elkin Mathews.
- PREMINGER, Alex & BROGAN, T.V.F. (eds.). 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- PRESTON, Paul. 1994. *Franco, "Caudillo de España"*. Barcelona: Grijalbo.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. 1996. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- PROTHERO, Stephen. 1991. "On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest". En: *The Harvard Theological Review*. Vol. 84. 2. 205-222.
- PYM, Anthony. 2008. "On Toury's Laws of How Translators Translate". En: Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni (eds.). 311-328.

- ; SHLESINGER, Miriam & SIMEONI, Daniel (eds.). 2008. *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins.
- QUINN, Edward. 2004a. *Collins Dictionary of Literary Terms*. Glasgow: HarperCollins.
- QUINN, Richard. 2004b. “Jack Kerouac, Charlie Parker, and the Poetics of Beat Improvisation”. En: Jennie Skerl (ed.). 151-167.
- QUIÑONERO, Juan Pedro. 1970. “Poemas de Joyce”. En: *Informaciones de las Artes y las Letras*. 116. 17 de noviembre. 12.
- RABADÁN, Rosa. 1991. *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- (ed.). 2000a. *Traducción y censura inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- . 2000b. “Modelos importados, modelos adaptados: pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981”. En: Rosa Rabadán (ed.). 255-277.
- . 2008. “The Unit of Translation Revisited”. En: Mildred L. Larson (ed.). *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins. 38-48. Publicación original: 1991. New York: State University of New York at Binghamton.
- & CHAMOSA, José Luis. 1997. “Traducción y construcción cultural”. En: J.M. Santamaría, Eterio Pajares, Vickie Olsen, Raquel Merino & Federico Eguíluz (eds.). 293-298.
- & MERINO, Raquel. 2004. “Introducción a la edición española”. En: Gideon Toury. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra. 17-33.
- RACIONERO, Luis. 1997. “Allen Ginsberg: que alguien le diga que ha muerto”. En: *Ajoblanco*. 96. 10-14.
- RADERS, Margit & CONESA, Juan (eds.). 1990. *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense.
- RAFFEL, Burton. 1988. *The Art of Translating Poetry*. University Park, PA & London, UK: Pennsylvania University Press.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (ed.). 2005. *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Volumen III (1960-1975). Madrid: Ollero y Ramos.
- RAO, C. Vimala. 1998. “Jack Kerouac and Buddhism”. En: *The Journal of Intercultural Studies*. 25. 185-201.

- RASKIN, Jonah. 2004. *American Scream: Allen Ginsberg's "Howl" and the Making of the Beat Generation*. Berkley, Los Angeles, CA & London, UK: University of California Press.
- . 2007. "Philip Lamantia". En: Kurt Hemmer (ed.). 186, 187.
- REDEL, Adolfo. 1967. "El Concilio Vaticano II y sus resultados". En: *ABC* (Sevilla). 7 de septiembre. 33.
- REED, Ishmael. 1978. "American Poetry: A Buddhist Take-Over?". En: *Black American Literature Forum*. Vol. 12. 1. 3-11.
- REXROTH, Kenneth. 1959. "Discordant and Cool". En: *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/books/97/09/07/home/kerouac-mexico.html>. [01/01/2013]. Publicación original: *The New York Times*. 29 November. 13.
- REYNOLDS, Matthew. 2007. "Semi-censorship in Dryden and Browning". En: Francesca Billiani (ed.). *Modes of Censorship: National Contexts and Diverse Media*. Manchester, UK: St. Jerome. 187-204.
- . 2011. *The Poetry of Translation: From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*. Oxford: Oxford University Press.
- RICHARDSON, Alan. 1993. "Closet Drama". En: Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.). 220, 221.
- RICO, Eduardo G. 1970. "La 'beat generation'". En: *Triunfo*. Año XXV. 438. 24 de octubre. 41, 42.
- RICO, Lourdes & MARTÍNEZ, Celia (dirs.). 2003. *Diccionario técnico Akal de conservación y restauración de bienes culturales*. Madrid: Akal.
- RIELLY, Edward J. 2003. *The 1960s*. Westport, CT: Greenwood Press.
- RIGGS, Thomas (ed.). 2000. *Reference Guide to American Literature*. Farmington Hills, MI: St. James Press.
- RINCÓN VERDERA, Joan C. 1998. "Aranguren: elementos para el estudio del movimiento contracultural". En: Antoni J. Colom Cañellas (dir.). *Educació i Cultura*. 11. Palma: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercamvi Científic. 32.
- RIOJA BARROCAL, Marta. 2003. *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español (1962-1969): delimitación contextual y propuesta de catalogación TRACEni (1962-1969)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Trabajo de Investigación inédito.
- . 2004. *Traducción inglés-español y censura de textos narrativos: Construcción y Análisis del Corpus 0 TRACEni (1962-1969)*. León: Departamento de Filología Moderna, Universidad de León. Memoria de Licenciatura.

- . 2008. *Traducción inglés-español y censura de textos narrativos en la España de Franco: TRACENi (1962-1969)*. León: Universidad de León. Tesis Doctoral inédita.
- RIZZI, Andrea. 2008. “When a Text Is Both a Pseudotranslation and a Translation: The Enlightening Case of Matteo Maria Boiardo (1441–1494)”. En: Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni (eds.). 153-162.
- ROBERTS, Phil. 2000. *How Poetry Works*. London & New York: Penguin.
- ROBERTS, Roda P. 1992. “The Concept of Function of Translation and Its Application to Literary Texts”. En: *Target*. 4 (1). 1-16.
- ROCHEL, Guy. 1998. “Poesía y traducción: una conversación con Andrés Sánchez Robayna”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 576. 63-73.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, Marcos. 1997. “Editores y traductores difusores de la historia literaria: El caso de Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar”. En: *TRANS: revista de traductología*. 2. 153-164.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel. 2002. “Ginsberg y su papá se lo contaban todo”. En: *ABC Cultural*. 2 de febrero. 2.
- ROGANOVA, Z.E. 1971. *Perevod s russkogo yazyka na nemeckii*. Moscow: Vysshaya shkola.
- ROJAS CLAROS, Francisco. 2007a. “La represión cultural durante la Transición: los últimos libros «prohibidos» (1975-1979)”. En: *Represura*. 3. http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo6.pdf. [01/01/2013]. Ponencia presentada en el “II Congreso Internacional de la Historia de la Transición: los inicios del proceso democratizador”, Universidad de Almería, 28 de noviembre al 2 de diciembre de 2005.
- . 2007b. “Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60”. En: *Represura*. 4. http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo8.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2006. *Pasado y Memoria*. 5. 59-80.
- ROSAL, Jaime. 2007. “*Star*, una quimera underground”. En: Juan José Fernández (ed.). 37, 38.
- ROSEMONT, Franklin. 2003. “Before and after the ‘Beat Generation’”. En: Jennifer Guglielmo & Salvatore Salerno (eds.). *Are Italians White? How Race Is Made in America*. New York & London: Routledge. 124-143.
- ROTHENBERG, Jerome. 1969. “Total Translation: An Experiment in the Presentation of American Indian Poetry”. En: Jerome Rothenberg. 1981. 76-92.
- . 1974. “Preface III: Revolution of the Word”. En: Jerome Rothenberg. 1981. 99-111.
- . 1981. *Pre-Faces & Other Writings*. New York: New Directions.

- ROUNDS, Dwight. 2007. *The Day the Music Died: 1964-1972. A Commentary on the Best Era of Pop*. Austin, TX: Bridgeway Books.
- ROY, Joaquín. 1999. *La siempre fiel. Un siglo de relaciones hispano-cubanas (1898-1998)*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- . 2000. *Cuba, the United States, and the Helms-Burton Doctrine: International Reactions*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- RUBIO, Fanny. 1976. *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Madrid: Turner.
- & FALCÓ, José Luis. 1981. *Poesía española contemporánea: historia y antología (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo. 2005. *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*. Gijón: Trea.
- . 2006. “En pos del ‘buen lector’: censura editorial y clases populares durante el primer franquismo (1939-1945)”. En: *Represura*. 1. http://www.represura.es/suplemento_articulo_1_diciembre_2006.pdf. [01/01/2013]. Publicación original: 2004. *Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Historia contemporánea. 16. 231-251.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. 2011. *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ SALGUERO, Magda Teresa; CABRÉ PLA, Anna; CASTRO MARTÍN, Teresa & SOLSONA PAIRÓ, Montse. 2005. *Anticoncepción y salud reproductiva en España: crónica de una (r)evolución*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RUSE, Christina & HOPTON, Marilyn. 1992. *The Cassell Dictionary of Literary and Language Terms*. London: Cassell.
- RUSSELL, Jamie. 2002. *The Beat Generation*. Herpenden: Pocket Essentials.
- RYCROFT, Simon. 1996. “Changing Lanes: Textuality off and on the Road”. En: *Transactions of the Institute of British Geographers*. New Series. Vol. 21. 2. 425-428.
- RYDBERG-COX, Jeffrey A.; VETTER, Lara; RÜGER, Stefan & HEESCH, Daniel. 2004. “Approaching the Problem of Multi-lingual Information Retrieval and Visualization in Greek and Latin and Old Norse Texts”. En: Rachel Heery & Liz Lyon (eds.). *Research and Advanced Technology for Digital Libraries: 8th European Conference, ECDL 2004. Bath, UK, September 2004. Proceedings*. Berlin: Springer. 168-178.
- SALCEDO, S. 1971. “Hippies I. Contracultura a València? (i II)”. En: *Gorg*. Año III. 26. Diciembre. 18-21.
- SALVADOR, Tomás. 1962. “Norman Mailer, el escritor que asesinó”. En: *La Vanguardia Española*. 6 de febrero. 7.

- SÁNCHEZ REBOREDO, José. 1988. *Palabras tachadas (retórica contra censura)*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- SÁNCHEZ TRIGO, Elena. 2002. *Teoría de la traducción: convergencias y divergencias*. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacions.
- SANTA CECILIA, Carlos G. 1997. *La recepción de James Joyce en la prensa española (1921-1976)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- SANTA, Tracy. 2007. "Tarantula". En: Kurt Hemmer (ed.). 304-306.
- SANTAMARÍA, J.M.; PAJARES, Eterio; OLSEN, Vickie; MERINO, Raquel & EGUÍLUZ, Federico (eds.). 1997. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*. Vitoria: Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- SANTOS, Diana & OKSEFJELL, Signe. 2000. "An Evaluation of the Translation Corpus Aligner, with Special Reference to the Language Pair English-Portuguese". En: Torbjørn Nordgård (ed.). *Proceedings of the 12th Nordisk datalingvistikkdager* (Nodalida '99). Trondheim: Department of Linguistics, NTNU. 191-205. Publicación digital: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.77.7883&rep=rep1&type=pdf>. [01/01/2013]
- SANTOYO, Julio-César. 1980. "Plagio en las traducciones inglés-español". En: *Atlantis*. Vol. 2. 1. 60-64.
- . 1986. "A propósito del término 'translema'". En: *Babel*. 32, 1. 50-55.
- . 1984. "La traducción como técnica narrativa". En: *Actas del IV congreso de la Asociación española de estudios anglo/norteamericanos*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 37-51.
- . 1990. "Prometeo de nuevo encadenado: la traducción/recreación literaria". En: Margit Raders & Juan Conesa (eds.). 35-46.
- . 1996. *El delito de traducir*. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- . 1999. *Historia de la traducción: quince apuntes*. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- . 2002-2003. "Esplendor y miseria de la crítica de la traducción en los medios". En: *Hieronymus Complutensis*. 9-10. 127-137.
- . 2006. "Blank Spaces in the History of Translation". En: George L. Bastin & Paul F. Bandia. *Charting the Future of Translation History*. 11-43.
- SAVATER, Fernando. 1996. "Ángeles decapitados: la desertización cultural bajo el franquismo". En: *Claves de razón práctica*. 59. 8-13.
- & VILLENNA, Luis Antonio de. 1989. *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona: Montesinos Editor.

- SAWYER-LAUÇANNO, Christopher. 1992. *The Continual Pilgrimage: American Writers in Paris, 1944-1960*. London: Bloomsbury Publishing.
- SCHUMACHER, Michael. 2005. "Allen Ginsberg". En: William Lawlor (ed.). 117-136.
- SELVER, Paul. 1966. *The Art of Translating Poetry*. London: John Baker.
- SERRANO FERNÁNDEZ, Luis. 2003. *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985*. Universidad de León: Departamento de Filología Moderna. Tesis Doctoral inédita.
- SEVILLANO CALERO, Francisco. 1998. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1939-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SHARMA, Brahma Dutta. 2000. *Ecology and oriental philosophies in the Beats*. New Delhi: Anmol Publications.
- SHAW, Harry. 1972. *Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill.
- SHAWCROSS, John T. 2001. *The Uncertain World of Samson Agonistes*. Cambridge, MA: D.S. Brewer.
- SHELDON, Glenn. 2004. *South of Our Selves: Mexico in the Poems of Williams, Kerouac, Corso, Ginsberg, Levertov and Hayden*. Jefferson, NC: MacFarland & Company.
- SHERMAN SWING, Elizabeth. 1972. "Poetry and Counter-Culture". En: *The English Journal*. Vol. 51. 5. 663-669.
- SHINDER, Jason (ed.). 2006a. *The Poem that Changed America. "Howl" Fifty Years Later*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . 2006b. "Introduction". En: Jason Shinder (ed.). xv-xxvi.
- SHUTTLEWORTH, Mark & COWAN, Moira. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome.
- SIERRA DE CÓZAR, A. 1971. "Antología de la 'Beat Generation'". Marcos Ricardo Barnatán". En: *Reseña: revista de literatura, arte y espectáculos*. Vol 8. Año VIII. 43. Marzo. 157-159.
- SILES, Jaime. 1993. "La recepción de la poesía extranjera en la colección 'Adonais'". En: José Luis Cano et al. 210-222.
- . 2008. "Tareas domésticas". En: *ABC Cultural*. 3 de mayo. 19.
- SIMÕES, Alberto & FERNANDES, Sara. 2011. "XML Schemas for Parallel Corpora". En: Alberto Simões (ed.). *XATA 2010 — 9ª Conferência Nacional em XML, Aplicações e Tecnologias Aplicadas*. Vila do Conde, Portugal: Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão. 59-69. <http://alfarrabio.di.uminho.pt/~albie/publications/xces-xata2011.pdf>. [01/01/2013]

- SINOVA, Justino. 1989. *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpe.
- . 2006. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- SKAU, Michael. 1988. “Beat Generation”. En: Jean Charles Seigneuret (ed.). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. 162-169.
- . 1999. *A Clown in a Grave: Complexities and Tensions in the Works of Gregory Corso*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- . 2005. “Gregory Corso”. En: William Lawlor (ed.). 70-73.
- SKERL, Jennie (ed.). 2004a. *Reconstructing the beats*. New York: Palgrave MacMillan.
- . 2004b. “Introduction”. En: Jennie Skerl (ed.). 1-7.
- SMITH, Larry. 1983. *Lawrence Ferlinghetti. Poet-at-Large*. Carbondale & Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press.
- SNYDER, Phillip A. 2009. “*The Book of Daniel*. E. L. Doctorow. (1971)”. En: Gloria L. Cronin & Alan L. Berger (eds.). 35, 36.
- SORVALI, Irma. 2004. “The Problem of the Unit of Translation: A Linguistic Perspective”. En: Harald Kittel et al. *Übersetzung: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, Vol. 1*. Berlin: Walter de Gruyter. 354-362.
- SOLSONA PAIRÓ, Monserrat & SIMÓ NOGUERA, Carles. 2007. “Evolución histórica del divorcio desde la aprobación de la ley de 1981 hasta la reforma de 2004”. En: Anna Cabré Pla (dir.). *La constitución familiar en España*. Bilbao: Fundación BBVA. 245-296.
- SPLICHAL, Slavko. 2011. “Democracy, Publicness, and Global Governance”. En: George Cheney, Steve May & Debashish Munshi (eds.). *The Handbook of Communication Ethics*. New York: Routledge. 387-400.
- STARR, Clinton R. 2004. “‘I Want to Be with My Own Kind’: Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture”. En: Jennie Skerl (ed.). 41-54.
- STEPHENSON, Gregory. 1990. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- . 2007a. “Gregory Corso”. En: Kurt Hemmer (ed.). 54-56.
- . 2007b. “The Happy Birthday of Death”. En: Kurt Hemmer (ed.). 122-124.
- STERRITT, David. 2000. “Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58. 2. 163-172.
- . 2004. *Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

- STRACHAN, John & TERRY, Richard. 2000. *Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- STRINGER, Jenny (ed.). 1996. Oxford & New York: Oxford University Press.
- SULLIVAN, James D. 1997. *On the Walls and in the Streets: American Poetry Broadsides from the 1960s*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- SWARTZ, Omar. 1999. *The View from On the Road: The Rhetorical Vision of Jack Kerouac*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- TAHIR-GÜRÇAĞLAR, Şehnaz. 2002. "What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research". En: Theo Hermans (ed.). 44-75.
- TALENS, Jenaro. 1971. "Antología de la 'Beat Generation'". En: *Ínsula*. 295. 8.
- . 1995. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970". En: José B. Monleón (ed.). 57-84.
- TAMONY, Peter. 1969. "Beat Generation: Beat: Beatniks". En: *Western Folklore*. Vol. 28. 2. 274-277.
- TARANTO, Giacomo. 1968. "Del LSD a la conquista de la libertad". En: *La Nueva España*. 31 de agosto. 18.
- THEADO, Matt. 2005. "Black Mountain, North Carolina, and Black Mountain College". En: William Lawlor (ed.). 16-18.
- TINIANOV, Iuri / TYNIANOV, Yuri. 1975. *El problema de la lengua poética*. México: Siglo veintiuno. Publicación original: 1924. *Problema stikhotvornogo yazyka*. Leningrado.
- . 2000. "The Literary Fact". En: David Duff (ed.). 29-49.
- TODOROV, Tzvetan. 2000. "The Origin of Genres". En: David Duff (ed.). 193-209.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen. 2001. "Usos de las notas del traductor". En: Marta Falces; Mercedes Díaz & José María Pérez Fernández (eds.). *Actas del 24º Congreso de AEDEAN* (documento digital). Granada: Universidad de Granada. 1-8.
- TOOHEY, Peter. 1996. *Epic Lessons: An Introduction to Ancient Didactic Poetry*. London: Routledge.
- TORBADO, Jesús. 1966. "Los beatniks se van". En: *Diario de Navarra*. 15 de octubre. 19.
- TOURY, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
- . 1995a. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

- . 1995b. “The Nature and Role of Norms in Translation”. En: Lawrence Venuti (ed.). 2004. 205-218.
- TRIGILIO, Tony. 1999. “‘Strange Profecies Anew’: Rethinking of the Policies of Matter and Spirit in Ginsberg’s *Kaddish*”. En: *American Literature*. Vol. 71. 4. 773-795.
- . 2002. “Who Writes? Reading Elise Cowen’s Poetry”. En: Ronna C. Johnson & Nancy M. Grace (eds.). *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press. 119-140.
- . 2007a. *Allen Ginsberg's Buddhist Poetics*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- . 2007b. “Allen Ginsberg”. En: Kurt Hemmer (ed.). 109-114.
- . 2007c. “Howl”. En: Kurt Hemmer (ed.). 139-140.
- . 2007d. “*Howl and Other Poems*”. En: Kurt Hemmer (ed.). 140-143.
- . 2007e. “Kaddish”. En: Kurt Hemmer (ed.). 166-167.
- . 2007f. “*Kaddish and Other Poems*”. En: Kurt Hemmer (ed.). 167-170.
- TRIGO CHACÓN, Manuel. 2005. *Pinochet, Nixon, Franco... y la justicia universal*. Madrid: Vision Net.
- TUMA, Keith. 1989. “Psycho-Politics and the Conventions of Contemporary Poetry”. En: *American Literary History*. Vol. 1. 4. 908-915.
- TURCO, Lewis. 1999. *The Book of Literary Terms. The Genres of Fiction, Drama, Nonfiction, Literary Criticism and Scholarship*. Hanover & London: University Press of New England.
- . 2000. *The Book of Forms: A Handbook of Poetics*. Hanover: University Press of New England.
- TUSSELL, Javier. 1988. “Gabriel Maura o la fidelidad a la monarquía constitucional”. En: Gabriel Maura Gamazo. 13-36.
- . 2004a. *Historia de España. 16, Guerra y Dictadura: la Guerra Civil, la posguerra y el fin del aislamiento internacional (1936-1951)*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa-Calpe.
- . 2004b. *Historia de España. 17, Franquismo y transición: del apogeo del régimen a la consolidación de la democracia (1951-1982)*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa-Calpe.
- TYMOCZKO, Maria. 2002. “Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies”. En: Theo Hermans (ed.). 9-25.

- UMBRAL, Francisco. 1969. "Réquiem por la 'beat generation'". En: *La Estafeta Literaria*. 433. 18-20.
- . 1970. "Los 'beatniks' tardíos". En: *Diario Madrid*. 24 de septiembre. 20.
- USÓ, Juan Carlos. 1996. *Drogas y cultura de masas: España, 1855-1995*. Madrid: Taurus.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. 1988. "Literatura y transición". En: Fredi Chiappelli et al. 125-139.
- VEGA, Miguel Ángel. 1996-1997. "Entrevista: Francisco Uriz". En: *Hieronymus Complutensis*. 4-5. 143-155.
- . 2004. "De la Guerra Civil al pasado inmediato". En: Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.). 527-578.
- VEGA SOMBRÍA, Santiago. 2005. *De la esperanza a la persecución: la represión franquista en la provincia de Segovia*. Barcelona: Crítica.
- VELASCO GONZÁLEZ, María. 2005. "¿Existe la política turística? La acción pública en materia de turismo en España (1951-2004)". En: *Política y Sociedad*. 42:1. 169-195.
- VENDLER, Helen. 1995. *Soul Says: On Recent Poetry*. Harvard, MA: Harvard University Press.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- . 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London & New York: Routledge.
- . 2001. "American Tradition". En: Mona Baker (ed.). 305-315.
- (ed.). 2004. *The Translation Studies Reader*. New York & London: Routledge.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio. 2007. "Star-Books". En: Juan José Fernández (ed.). 27.
- VILCHES, Lorenzo. 1989. *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
- VILLAR, Arturo del. 1979. "Gregory Corso, un Shelley beat". *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 399. 99-103.
- VILLENA, Luis Antonio de. 2005. "Philip Lamantia, entre Breton y los poetas 'beats'". En: *El Mundo del Siglo Veintiuno* (Madrid). 17 de abril. 6. Publicación digital: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/04/17/obituarios/1113759326.html>. [01/01/2013].
- VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier.

- VORAH, Ajay & VORAH, Deepak. 2006. *Pro XML Development with Java Technology*. Berkeley, CA: Apress.
- WALDMAN, Anne (ed.). 2007a. *The Beat Book: Writings from the Beat Generation*. Boston: Shambhalla.
- . 2007b. "Editor's Introduction". En: Anne Waldman (ed.). xix-xiv.
- WALLENSTEIN, Barry. 1980. "The Jazz-Poetry Connection". En: *Performing Arts Journal*. Vol. 4. 3. 122-134.
- . 1991. "Poetry and Jazz: A Twentieth-Century Wedding". En: *Black American Literature Forum*. Vol. 25. 3. 595-620.
- WALTHER, Ingo F. 2000. *Pablo Picasso, 1881-1973: Genius of the Century*. Köln: Taschen.
- WEINREICH, Regina. 2005. "Jack Kerouac". En: William Lawlor (ed.). 173-184.
- WEISSTEIN, Ulrich. 1973. *Comparative Literature and Literary Theory*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- WELCH, Richard E. 1985. *Response to Revolution*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- WILLIAMS, Jenny & CHESTERMAN, Andrew. 2002. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- WILLIAMS, William Carlos. 1956. "'Howl for Carl Solomon'. Introduction by William Carlos Williams". En: Allen Ginsberg. 1992. *Howl*. San Francisco: City Lights Books. 7-8.
- WESLING, Donald. 1980. *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- WIGHTMAN FOX, Richard & KLOPPENBERG, James T. (eds.). 1998. *A Companion to American Thought*. Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishers.
- WISKER, Alistair. 1996. "An Anarchist among the Floorwalkers: The Poetry of Lawrence Ferlinghetti". En: A. Robert Lee (ed.). 74-94.
- WOLFE, Roger. 1995. *Todos los monos del mundo*. Sevilla: Renacimiento.
- WRIGHT, Eleanor. 1986. *The Poetry of Protest under Franco*. London: Tamesis Books.
- WRIGHT, George T. 1991. *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- XIE, Ming. 1999. *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism*. New York & London: Garland Publishing.

- YOUNG, William H. & YOUNG, Nancy K. 2004. *The 1950s. American Popular Culture through History*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- ZAMARRIEGO, Tomás (dir.). 1965a. *Enciclopedia de orientación bibliográfica*. Vol. III. Barcelona: Juan Flors.
- (dir.). 1965b. *Enciclopedia de orientación bibliográfica*. Vol. IV. Barcelona: Juan Flors.
- ZANETTIN, Federico. 2000. “Parallel Corpora in Translation Studies. Issues in Corpus Design and Analysis”. En: Maeve Olanhan (ed.). *Intercultural Faultlines*. Manchester: St. Jerome. 105-118.
- ZANGRILLO, Vincent. 1996. “Una testa dura: On Being Gregory Corso and Being Italian”. En: *Voices in Italian Americana*. Vol. 7. 1. Publicación digital: http://alljournals.com/via/ViaVol7_1Zangrillo.htm. [01/01/2013]
- ZAYA, Octavio. 1995. “El Whitney Museum celebra la ‘Cultura Beat’”. En: *Culturas*, suplemento de *Diario16*. 2 de diciembre. 10.

10.3. DISPOSICIONES GUBERNAMENTALES SOBRE CULTURA Y CENSURA EDITORIAL

BOE 30-IV-1935 – Decreto de 27 de abril de 1935 por el que se crea el Instituto del Libro Español.

BOE 30-VII-1936 – Bando de 28 de julio de 1936 por el que se hace extensivo el estado de guerra a todo el territorio nacional y se declara el ejercicio de la censura por parte del estamento militar.

BOE 09-VIII-1936 – Orden de 5 de agosto de 1936 por la que se crea un Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional.

BOE 25-VIII-1936 – Orden de 24 de agosto de 1936 por la que el Gabinete de Prensa pasa a llamarse Oficina de Prensa y Propaganda.

BOE 02-X-1936 – Ley de 1 de octubre de 1936 por la que se crea la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado.

BOE 24-XII-1936 – Orden de 23 de diciembre de 1936 por la que se prohíbe la publicación y distribución de material pornográfico y disolvente.

BOE 29-XII-1936 – Orden de 28 de diciembre de 1936 sobre normas para el ejercicio de la censura postal.

BOE 17-I-1937 – Orden de 14 de enero de 1937 por la que se crea la Delegación para Prensa y Propaganda.

BOE 03-VI-1937 – Orden de 29 de mayo de 1937 dictando reglas para la centralización en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda de la censura de libros, folletos e impresos de más de 20 páginas. Establece, además, que la censura de revistas y periódicos se lleve a cabo en las oficinas provinciales y locales de la Delegación.

BOE 17-IX-1937 – Orden de 16 de septiembre de 1937 sobre la depuración de bibliotecas públicas y centros de cultura.

BOE 31-I-1938 – Ley de 30 de enero de 1938 sobre la organización de la Administración Central del Estado.

BOE 23-IV-1938 – Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 (rectificada en BOE 24-IV-1938).

BOE 24-VI-1938 – Orden de 22 de junio de 1938 que sistematiza las normas sobre prohibición de distribución y venta de libros, folletos y demás impresos producidos en el extranjero.

BOE 30-IV-1938 – Orden de 29 de abril de 1938 que regula la autorización previa a la publicación de libros, folletos y otros impresos.

BOE 21-VIII-1938 – Orden de 17 de agosto de 1938 sobre depuración de bibliotecas.

BOE 23-IX-1938 – Ley de 20 de septiembre de 1938 sobre la reforma de la Enseñanza Media.

BOE 19-X-1938 – Orden de 15 de octubre de 1938 extendiendo a impresores, litógrafos y grabadores la responsabilidad de autores y editores.

BOE 23-X-1938 – Decreto de 13 de octubre de 1938 sobre depósito legal.

BOE 14-II-1939 – Orden de 8 de febrero de 1939 por la cual la Jefatura del Servicio Nacional de Prensa intervendrá en los pedidos de papel que se hagan a las fábricas y almacenes españoles.

BOE 03-IV-1939 – Orden de 2 de abril de 1939 sobre inscripción en el Registro Oficial de Periodistas.

BOE 24-V-1939 – Orden de 23 de mayo de 1939 de creación del Instituto Nacional del Libro Español.

BOE 04-VI-1939 – Circular de 2 de junio de 1939 sobre normas de censura postal y telegráfica y censura de prensa. Especifica que sean las autoridades castrenses quienes se encarguen de la censura de publicaciones que traten asuntos militares.

BOE 30-VII-1939 – Orden de 15 de julio de 1939 por la que se crea una Sección de Censura dependiente del Servicio Nacional de Propaganda.

BOE 05-VIII-1939 – Orden de 29 de julio de 1939 por la que se crea una Junta Reguladora para la adquisición de revistas y publicaciones extranjeras.

BOE 02-IX-1939 – Ley de 25 de agosto de 1939 creando la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

BOE 01-X-1939 – Decreto de 22 de septiembre de 1939 por el que se crea una Junta Central de Archivos, Bibliotecas y Museos de España.

BOE 28-XI-1939 – Ley de 24 de noviembre de 1939 de creación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BOE 02-III-1940 – Ley de 1 de marzo de 1940 sobre la represión de la masonería y del comunismo.

BOE 17-V-1940 – Orden de 16 de mayo de 1940 sobre la prohibición del empleo de vocablos genéricos extranjeros.

BOE 24-VII-1940 – Ley de 13 de julio de 1940 por la que el material de imprenta y edición incautado pasa al Patrimonio de Falange.

BOE 15-III-1941 – Orden de 8 de marzo de 1941 sobre normas para los planes de trabajo de los editores y casas editoriales.

BOE 06-IV-1941 – Orden de 5 de abril de 1941 sobre normas de censura de anuncios de específicos y métodos curativos.

BOE 04-V-1941 – Orden de 1 de mayo de 1941. Exención de censura para las publicaciones de Falange Española Tradicionalista y de las JONS de corta existencia.

BOE 10-V-1941 – Orden de 9 de mayo de 1941 por la que queda sin efecto la exención de censura a la prensa del Movimiento.

BOE 22-V-1941 – Ley de 20 de mayo de 1941 por la que se crea la Vicesecretaría de Educación de FET y de las JONS y se transfieren a la misma los Servicios de Prensa y Propaganda.

BOE 25-IX-1941 – Orden de 23 de septiembre de 1941 sobre la necesidad de visado para las obras que traten el tema de la Guerra Civil o su preparación.

BOE 15-X-1941 – Decreto de 10 de octubre de 1941 que establece la organización de los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular, entre los que aparece, dentro de la Delegación Nacional de Propaganda, una Sección de Censura de Libros.

BOE 08-XI-1942 – Orden de 27 de octubre de 1942. Señala normas relacionadas con el trámite para la revisión de las publicaciones periódicas. Entre otras, establece la dependencia de la Delegación Nacional de Propaganda de las novelas, aun cuando se publiquen por entregas o formando colección o serie.

BOE 31-VII-1943 – Ley de 29 de julio de 1943 sobre ordenación de la Universidad española.

BOE 13-VIII-1943 – Orden de 9 de agosto de 1943. Establece la libertad de venta de papel a excepción del papel de prensa y revistas.

BOE 30-XI-1943 – Circular de 16 de julio de 1943 de la Delegación General de Aduanas prohibiendo la importación de impresos de carácter político o social sin la autorización de la Delegación Nacional de Propaganda (Sevillano Calero 1998: 65).

BOE 07-IV-1944 – Orden de 25 de marzo de 1944 por la que se produce la liberación de censura previa para obras religiosas, literarias españolas anteriores a 1800, musicales con letra anteriores a 1900 y obras de carácter técnico y científico.

BOE 29-VI-1945 – Disposición de 1 de junio de 1945 de la Vicesecretaría de Educación Popular transcribiendo instrucciones sobre calificación de las obras literarias y concesión de título de interés nacional.

BOE 18-VII-1945 – Fuero de los Españoles de 17 de julio de 1945. Carta de derechos fundamentales en que quedaría garantizada la libertad de expresión (art. 12), pero con serias limitaciones.

BOE 18-VII-1945 – Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria.

BOE 28-VII-1945 – Disposición de 16 de julio de 1945, por la que se establece la exención de censura previa para obras importadas de carácter técnico, científico y litúrgico.

BOE 28-VII-1945 – Decreto-Ley de 27 de julio de 1945 por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional (convertido en Ley por medio de la Ley de 31 de diciembre de 1945; BOE 05/I/1946).

BOE 24-IX-1945 – Orden de 22 de septiembre de 1945 por la que se prohíbe la inserción de anuncios en las revistas y publicaciones editadas por organismos del Estado y entidades dependientes o subvencionadas por el mismo.

BOE 24-X-1945 – Ley de Referéndum Nacional de 22 de octubre de 1945.

BOE 26-III-1946 – Orden de 23 de marzo de 1946 por la que se intentó mitigar la censura de prensa al término de la II Guerra Mundial, y que no se llegaría a concretar en medidas prácticas.

BOE 19-XII-1946 – Ley de Protección del Libro Español de 18 de diciembre de 1946.

BOE 27-VII-1947 – Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado de 26 de julio de 1947.

BOE 30-XI-1947 – Orden de 7 de noviembre de 1947 sobre la prohibición del libre uso del vocablo “Hispanidad”.

BOE 22-VIII-1950 – Orden de 15 de julio de 1950 en la que se dan normas para el establecimiento del Servicio Nacional de Lectura.

BOE 20-VII-1951 – Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado, creándose el Ministerio de Información y Turismo, que asume los servicios de la Subsecretaría de Educación Popular y de la Dirección General de Turismo.

BOE 21-XII-1951 – Orden de 5 de diciembre de 1951 por la que se crea, por una sola vez, el Premio Nacional de Poesía “Garcilaso”.

BOE 24-II-1952 – Decreto de 15 de febrero de 1952 sobre la organización del Ministerio de Información y Turismo.

BOE 11-VIII-1952 – Decreto de 4 de julio de 1952 por el que se aprueba el Reglamento del Servicio Nacional de Lectura, encargado de la promoción de la cultura y difusión del libro.

BOE 17-VII-1954 – Ley de 15 julio de 1954 por la que se modifica la Ley de Vagos y Maleantes de 4 de agosto de 1933.

BOE 16-III-1955 – Orden de 1 de marzo de 1955 por la que se instituye oficialmente el “Día de la Poesía”.

BOE 07-VIII-1957 – Decreto de 11 de julio de 1957 por el que se regula el requisito de pie de imprenta de las publicaciones.

BOE 08-VIII-1957 – Orden de 28 de junio de 1957 sobre circulación por correo de libros y publicaciones prohibidas.

BOE 20-I-1958 – Decreto de 23 de diciembre de 1957 por el que se aprueba el reglamento del Servicio de depósito legal.

BOE 13-II-1958 – Orden de 10 de enero de 1958 por la que se establecen los requisitos para la concesión de cupos de papel a empresas periodísticas.

BOE 19-V-1958 – Ley Fundamental de 17 de mayo de 1958 sobre los principios del Movimiento Nacional, que enumera una serie de derechos de los españoles entre los que no se recoge la libertad de expresión.

BOE 11-VIII-1959 – Orden de 21 de julio de 1959 que establece la obligación de que los libros que se impriman en España y se importen del extranjero lleven inscrito el número de orden del Registro de Publicaciones.

BOE 02-IX-1959 – Orden de 30 de junio de 1959 por la que se encomienda a la Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, los Servicios de Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas y centros dependientes de la misma.

BOE 10-VI-1961 – Orden de 22 de mayo de 1961 por la que se regula la organización de la Sección de Inspección de Libros y Publicaciones no periódicas para atender el volumen creciente de importación de obras literarias editadas en el extranjero.

BOE 29-I-1963 – Decreto de 26 de enero de 1963 por el que se autoriza la libre instalación, ampliación y traslado de industrias dentro del territorio nacional (rectificada en BOE 12-II-1963).

BOE 11-XI-1964 – Orden de 3 de noviembre de 1964 sobre la aprobación del reglamento del Jurado de Ética Profesional de la Profesión Periodística (corregida en BOE 24-XI-1964).

BOE 20-III-1965 – Orden de 27 de febrero de 1965 por la que se regula el Registro Oficial de Periodistas.

BOE 19-III-1966 – Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 sobre información de interés general y derecho a obtener información oficial.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 por el que se reglamentan las características del pie de imprenta.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 sobre publicaciones periódicas, por el que se regula el trámite de depósito de ejemplares de impresos sujetos a pie de imprenta con anterioridad a su publicación.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 por el que se regula el trámite de consulta voluntaria para publicaciones periódicas y agencias informativas.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 por el que se regula el trámite de consulta voluntaria para publicaciones unitarias.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 sobre condiciones de depósito de publicaciones unitarias y secuestro previo.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 por el que se regula la inscripción en el Registro de Agencias Informativas (corregido en BOE 18-IV-1966).

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 por el que se regula el ejercicio del derecho de rectificación.

BOE 04-IV-1966 – Decreto de 31 de marzo de 1966 por el que se regula el derecho de réplica.

BOE 10-IX-1966 – Decreto de 23 de julio de 1966 sobre el estatuto legal de las publicaciones de la Iglesia (concretado en BOE 29-V-1967; Resolución de 9 de mayo de 1967).

BOE 11-I-1967 – Ley Orgánica del Estado de 10 de enero de 1967.

BOE 11-IV-1967 – Ley de Estupefacientes de 8 de abril de 1967.

BOE 01-VII-1967 – Ley de Libertad Religiosa de 28 de junio de 1967.

BOE 06-IV-1968 – Ley de Secretos Oficiales de 5 de abril de 1968.

BOE 25-I-1969 – Decreto-Ley de 24 de enero de 1969 por el que se declara el estado de excepción por dos meses en todo el territorio español y se restablece la censura previa de publicaciones y servicios informativos.

BOE 06-VIII-1970 – Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa de 4 de agosto de 1970.

BOE 06-VIII-1970 – Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 4 de agosto de 1970.

BOE 27-VIII-1975 – Decreto-Ley de 26 de agosto de 1975 sobre Prevención del Terrorismo.

BOE 14-III-1975 – Ley del Libro de 12 de marzo de 1975 sobre regulación de diversos aspectos relacionados con la edición de obras unitarias para el fomento de la misma. El segundo punto del artículo 1 deja intacto el peso del artículo 2 de la Ley de Prensa e Imprenta.

BOE 12-IV-1977 – Decreto-Ley de 1 de abril de 1977 sobre libertad de expresión que deroga el artículo 2 de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

BOE 29-XII-1978 – Constitución Española de 6 de diciembre de 1978.

BOE 20-VII-1981 – Ley del Divorcio de 7 de julio de 1981.

11. ANEXOS DOCUMENTALES

ANEXO 1. INFORME DE CENSURA DE LA *ANTOLOGÍA DE LA "BEAT GENERATION"* (MARCOS-RICARDO BARNATÁN). EXPEDIENTE 1445-70.

ANEXO 2. CORRESPONDENCIA ENTRE EL POETA Y TRADUCTOR MARIÀ MANENT Y JUAN BENEYTO, JEFE DE CENSURA DE LIBROS. EXPEDIENTE 5273-44.

ANEXO 3. RECORTES DE LA PRENSA DIARIA ESPAÑOLA SOBRE LOS *BEATNIKS*.

**ANEXO 1. INFORME DE CENSURA DE LA ANTOLOGÍA DE LA "BEAT GENERATION" (MARCOS-RICARDO BARNATÁN).
EXPEDIENTE 1445-70.**



CONSULTA VOLUNTARIA

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos

Sección de Ordenación Editorial



EXPEDIENTE N.º 1445-70

Presentada con fecha **13 FEB. 1970**
instancia en solicitud de consulta voluntaria
acerca de la obra **ANTOLOGIA DE LA BEAT GENERATION**
de la que es autor **CORSO, Gregory y otros**

editada por **Plaza Janes**
con un volumen de **141** páginas
y una tirada de **3.000** ejemplares.

Madrid, de **13 FEB. 1970** de 19
El Jefe del Registro,

Belisario Barua

ANTECEDENTES: *no.*

E.

El Jefe de Circulación y Ficheros,

32
PASE AL LECTOR don

Madrid, de **14 FEB. 1970** de 19
El Jefe de Negociado de Lectorado,

INFORME ~~COMPROBADAS Y CONFORME~~

LAS TACHADURAS *l*

¿Ataca al Dogma? Páginas 15 DE abr DE 1970
 ¿A la moral? Páginas JEFE DE LA SECCION DE
 ¿A la Iglesia o a sus Ministros? PÁGINAS LECTORADO DE
 ¿Al Régimen y a sus instituciones? PÁGINAS
 ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el
 Régimen? PÁGINAS
 Los pasajes censurables ¿califican el contenido total
 de la obra?

Informe y otras observaciones:

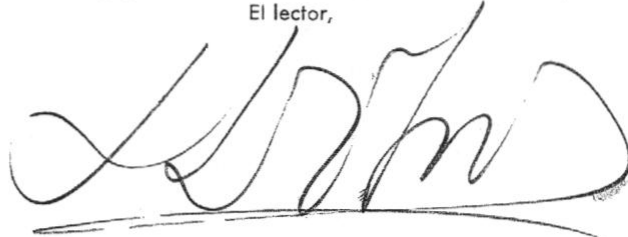
(C)

Recoge esta Antología, en sus textos originales y las correspondientes traducciones en castellano, las obras poéticas más significativas del titulado movimiento "Beatnik" o "Beat generation", debidas a los principales corifeos intelectuales de dicha corriente: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso y Philip Lamantia. La parte dedicada a cada uno de ellos va precedida de una breve nota biográfica y bibliográfica. Se incluye también un prólogo, debido al compilador de la antología, Marcos Ricardo Barnatán, a modo de estudio e intitulado "Introducción a la poesía beatnik", en el que intenta encuadrar el movimiento beatnik en el campo poético contemporáneo, justificarle y explicar las causas que han dado lugar al mismo, así como sus pretendidos móviles y finalidades. Concluye la obra con unos apéndices, que recogen diversos textos no poéticos de los cinco autores beatnik antes mencionados.

Sin hacer cuestión de la discutible validez literaria de la poesía beatnik y de su carácter antisocial y contrario a la moral y orden establecidos, es preciso señalar la inconveniencia de publicar gran parte de los poemas contenidos en la antología. Deben suprimirse "One thousand fearful words por Fidel Castro" (págs. 41-50), por sus implicaciones políticas procastristas; "Howl" (págs. 52-67), "America" (págs. 68-74), la parte IV de "Kaddish" (págs. 104-107) y "The End" (págs. 114-115), --->

Madrid, 5 de marzo de 1970

El lector,



Tachados por:
 41 a 50, 65, 68 a 75
 104 a 107 y 114-115.



RESULTADO

Se propone la

AUTORIZACION

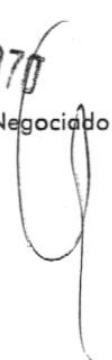
Madrid,

16 ABR. 1970

de

de 19

El Jefe de Negociado de Lectorado,



RESOLUCION

VISTOS el informe del Negociado de Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser

Madrid,

de

de 19

El Jefe de la Sección,

CONFORME con la Sección.

Madrid,

de

de 19

EL DIRECTOR GENERAL,

Con esta fecha queda hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los ficheros.

Madrid, de de 19
El Jefe de Circulación y Ficheros,

por contener numerosos pasajes obscenos, irreverentes, etc., que aparecen marcados.

La obra ~~en su totalidad~~ solamente es publicable con las supresiones precitadas.

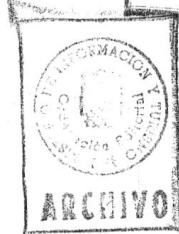
5-marzo-1970

Exp. 1445-70

Galeradas



ILMO. SR.:



Con relación al expediente marginado, relativo a la obra ANTOLOGIA DE LA "BEAT GENERATION", de la que es autor Marcos Ricardo Barnatán (antólogo), Gregory Corso y otros autores, debemos manifestarle lo siguiente:

*Autógrafa
16.4.70
0*

Que, de acuerdo con lo indicado en el oficio de esa Inspección de libros de fecha 7 de marzo de 1970, se ha procedido a efectuar las supresiones indicadas en el mismo.

Que, para la comprobación oportuna, se adjuntan galeradas por duplicado, cuya numeración se corresponde con la del original presentado, de acuerdo con el siguiente cuadro:

<u>original presentado</u>	<u>galeradas</u>
41 a 50	23
65	32
68 a 75	32
104 a 107	49
114	51
115	51



Que, una vez realizada dicha comprobación, se sirva ordenar nos sea extendido el correspondiente oficio de conformidad.

Gracia que esperamos merecer de V.I. cuya vida Dios guarde.

PLAZA & JANES S.A., Editores.

Madrid 15 de abril de 1970

[Handwritten signature]

**ANEXO 2. CORRESPONDENCIA ENTRE EL POETA Y TRADUCTOR
MARIÀ MANENT Y JUAN BENEYTO, JEFE DE CENSURA DE
LIBROS. EXPEDIENTE 5273-44.**

BARCELONA
CRAYWINCKEL, 24

14 abril 1948.

Sr. D. Juan Beneyto,
MADRID.

Mi querido amigo:

Recibí oportunamente su amable carta del 3, con la tarjeta de autorización y el original del libro DE LA VIDA I EL SOMNI, del poeta Juan Vinyoli. Li agradezco la rápida tramitación de este asunto.

¿Persiste aún el criterio restrictivo con respecto a las traducciones en lengua catalana? Quisiera reeditar mi versión de los JUNGLE BOOKS, de Rudyard Kipling, cuya primera edición apareció hace más de veinte años. Como Vd. sabe, existe en el mercado una traducción castellana - excelente - de dichos libros. Se trata de una obra "clásica" entre los libros ingleses contemporáneos y Mr. Walter Starkie y otros escritores ingleses verían con satisfacción que se publicase de nuevo mi versión catalana, que tiene el carácter de una recreación literaria.

¿Conoce Vd. los dos primeros volúmenes de mi antología de la Poesía inglesa? Próximamente aparecerá el tercero, dedicado a los poetas ingleses y norteamericanos contemporáneos. Si este tipo de libros le interesa, me será muy grato remitirle un ejemplar.

Reciba los cordiales saludos de su affmo.
amigo,

M. Manent
M. Manent.

M

5773-44

2-1095/18
1015



Madrid, 3 de Mayo de 1.948

Sr. Don F. Benet
Craywinckel, 24
BARCELONA



Mi querido amigo:

Contesto a su carta de fecha 14 último, sobre la publicación de la versión de los "JUNGLE BOOKS" de Rudyard Kipling.

En consultado el caso con la Superioridad, y es criterio de esta Dirección, denegar la publicación de este tipo de obras en el idioma que usted desea.

Muy cordialmente le saluda su afectísimo,



Fds: Juan Beneyto.

ANEXO 3. RECORTES DE LA PRENSA DIARIA ESPAÑOLA SOBRE LOS BEATNIKS.



A TODO COLOR
LE OFRECE ESTA
SEMANA

EXCLUSIVAS:
Carlos de Inglaterra,
un «beatnik»
condenado a reinar

Figura 49. Anuncio publicado en *La Vanguardia Española*, 24 de mayo de 1967, pág. 31

GAMBERROS

Una sala "ye-yé" madrileña anunció una fiesta nocturna mediante un programa de mano en el que se podía leer que a la misma acudirían "mops, rockers, blousons noirs, cafoni, gamberros, teddy boys, beatniks y hippies". No tenemos nada que decir ante esta lluvia de apelativos extranjeros a la usanza de hoy. Porque, además, más o menos, también en nuestra capital existen los "rockers", "teddy boys", "beatnik" o "hippies". Lo que ya no nos parece oportuno es que la invitación se haya hecho también extensiva a los gamberros, delictiva fauna que nada tiene que ver con los chicos de las melenas, las americanas de tapicería, las flores en la cabeza o los calzones estrechos. En nombre de todos los honestos "ye-yés" formulamos esta protesta.

Figura 50. Noticia publicada en *Diario Madrid*, 9 de noviembre de 1967, pág.

"UNIVERSIDAD BEATNIK" EN PARIS

El rector y único profesor es también bedel

París 8. La primera "Universidad Beatnik" del mundo ha dado comienzo sus clases ayer, en París. Los alumnos, barbas abundantes, largas melenas, pantalones descoloridos, asistieron en buen orden a la lección inaugural a cargo de Aguilu llamado Mouna. Este, con calzado de buzo, pantalones de "smoking", un gran sombrero y un molinillo de café en la mano, afirmó que él era el "primer cosmonauta del subconsciente".

Aguilú, rector, único profesor y bedel del primer Centro de enseñanza "beatnik", habló largamente sobre la filosofía de los "beatniks", afirmando que Diógenes, al vivir voluntariamente en un tonel, había sido el precursor y el primer "beatnik" del mundo.

Tras la lección inaugural, no seguida muy atentamente por los alumnos, el rector recitó una serie de poemas de su propia cosecha, acompañándose con una guitarra. Parece ser que el curso sobre la filosofía "beatnik" proseguirá normalmente hasta el próximo mes de junio. Las fechas de los exámenes no se han fijado por el momento. Efe.

Figura 51. Noticia publicada en *ABC* (Madrid), 9 de noviembre de 1966, pág. 87

Fue a una playa turística. Pero como iba vestido con chaqueta y corbata, lo echaron por «beatnik».

Figura 52. Chiste publicado en *ABC* (Sevilla), 27 de agosto de 1966, pág. 29

¡LA PELICULA MAS VIOLENTA DE ESTA TEMPORADA!

LOS ANGELES DEL INFIERNO
PANAVISION • PATHECOLOR
PRODUCTOR Y DIRECTOR: ROGER CORMAN
AMERICAN INTERNATIONAL PRODUCTIONS
UNA CRITICA FERROZ, DESPIADADA Y AMARGA DE LA JUVENTUD BEATNIK

Figura 53. Anuncio publicado en *La Vanguardia Española*, 28 de julio de 1968, pág. 42

A*A*A*A*A*

- * «OP ART»...
- * «SUSPENSE»...
- * WHISKY...
- * BELLEZAS...
- * GUARDAESPALDAS...
- * BEATNIK'S...
- * MUJERES «GANCHO»...
- * BOFETADAS...
- * «TOP SECRET»...

RAY DANTON
ROGER HANIN
PASCALE PETIT
EASTMANCOLOR • PANASCOP
MAURICE LAPPO
PERSECUCION A UN
...lo más nuevo, apasionante y audaz del cine de acción de la «SERIE NEGRA»

Figura 54. Anuncio publicado en *La Vanguardia Española*, 1 de diciembre de 1965, pág. 30